

Filmul socialist pe ecranele lumii

Începuseră împreună o serie de cercetări științifice care anunțau rezultate excelente, dar nu numai pe plan științific, ci și pe plan uman. Piotr se însoară cu Katia și pleacă într-o călătorie în străinătate. Trei ani după aceea, Sașa îl reîntâlnește la Moscova, prada unei grave crize de conștiință, ca urmare a primului său contact cu o altă lume. Katia îi explică lui Sașa că, de fapt, Piotr părăsise totul pentru a se întoarce la Moscova și-l ruga pe Sașa să facă tot posibilul ca Piotr să-și recapete locul pe care-l deținuse mai înainte. Sașa însă îi răspunde că Piotr trebuie să ia el însuși o hotărâre, îi recomandă, de fapt, să fie singurul responsabil al actelor lui. Ca urmare, Piotr se duce la biroul direcției unde prezintă o declarație. Părăsește apoi Moscova cu primul tren, ducându-se în Siberia.

În cursul lungii călătorii pe care Piotr și Katia o fac spre Siberia, acesta își recapătă încrederea în sine, își dă seama din nou că poate deveni util și înțelege, pînă la urmă, că această utilitate înseamnă însuși sensul vieții.

Al treilea film, «Nora» al lui Narliev, își plasează acțiunea către sfîrșitul celui de al doilea război mondial. Povestirea cinematografică are în centrul ei o femeie simplă, cu o viață grea, care-și crește copilul în așteptarea întoarcerii soțului ei de pe front. Soldații se întorc și femeia iese în întîmpinarea fiecărui camion din care debarcă soldați. Întreabă, ascultă de la fiecare povestile de pe front, despre cei dispăruți. Îi ascultă pe toți cu atenție, își păstrează speranța dar și o îndoială îi copleșește sufletul.

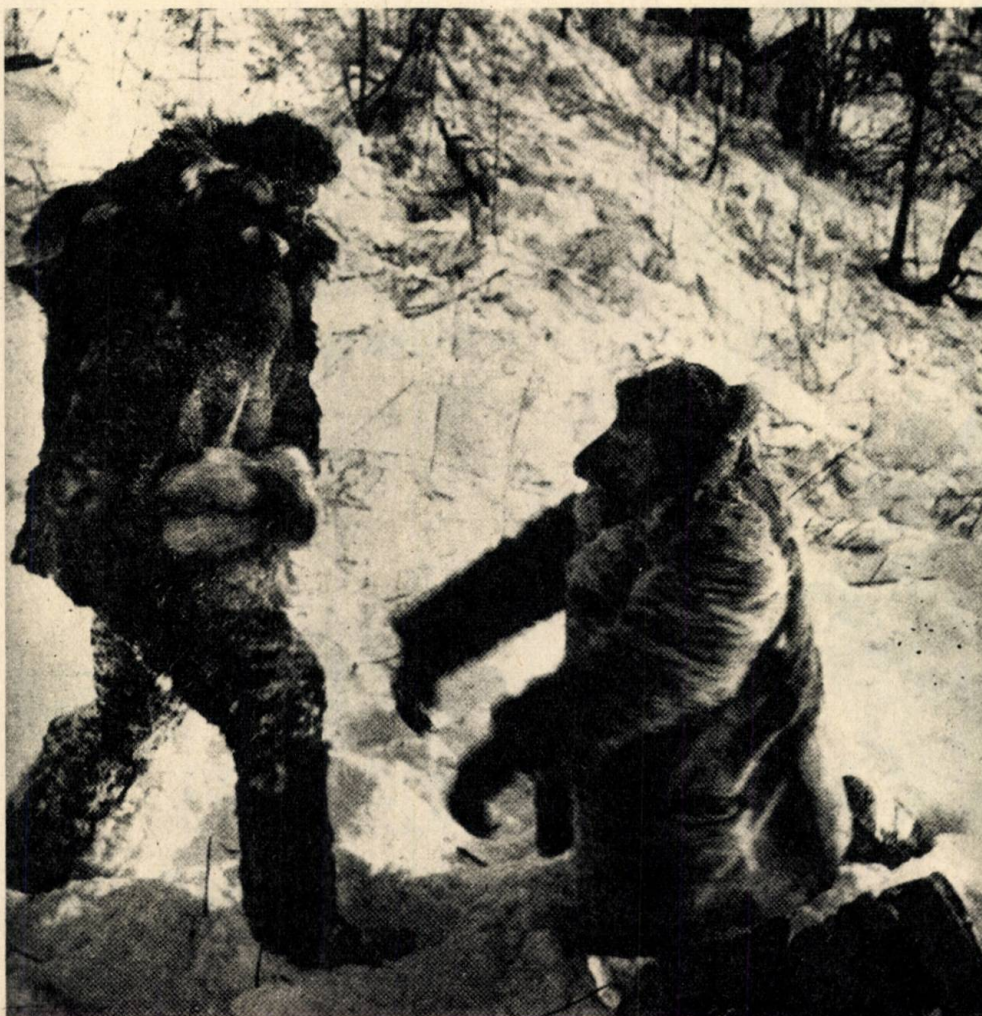
Filmul, de fapt, este un portret al acestei femei care dă o luptă aprigă între speranța de a-și revedea soțul și îndoiala că nu va mai putea să-l vadă.

Mircea ALEXANDRESCU



Un trecut atît de prezent («Zorile sînt calme»)

În cursul unei lungi călătorii prin Siberia («Tu și eu»)



MIREILLE
MATHIEU

FILMUL
ieri,
AZI,
mîine

**MUZICĂ ȘI FILM,
COLABORARE
ȘI DIVORT**

Se pare că timpul dă din ce în ce mai mult dreptate lui Igor Stravinsky: «Cineaștii recurg la muzică din motive sentimentale. Se folosesc de ea așa precum folosesc aducerile aminte, mirosurile, parfumurile care evocă amintiri. În ce mă privește, eu am nevoie de muzică pentru motive de igienă morală, pentru sănătatea spiritului meu. O consider o forță care conferă lucrurilor rațiunea lor de a fi, creează armonia lor, organizează lumea». Privită printr-un șir de flashback-uri, concluzia marelui compozitor capătă contururile unui paradox. Dar nu este singurul paradox care cutreieră regatul filmului; fascinantele făgăduieli de colaborare dintre realitatea vizuală și cea sonoră, mai precis muzicală, anunțate după nașterea vorbitorului, nu s-au împlinit întru totul sau, în nici un caz, progresul cooperării nu este neted, sistematic, ci mai degrabă dramatic, cu momente de «care pe care».

Cînd în 1915, Jacques de Baroncelli susținea că «cinematograful, așa cum pare a fi înțeles astăzi, nu se va realiza integral decît prin muzică», atunci cînd distinsul estetician și critic arunca această afirmație curajoasă, avea în vedere desigur șansa și puterea filmului de a-și integra o artă care, prin caracterul său nedescriptiv, ar fi putut să facă o bună casă cu concretețea imaginii, ar fi ajutat-o — după spusele unora — «să se elibereze de complexul exteriorității». În anii de căutare și speranțe care au urmat, chiar dacă muzica de film era, de cele mai multe ori, un pleonasm sonor, o căpșeală pe note a momentelor narrative, o introducere în atmosferă sau un semnal de alarmă a ceea ce avea să se întîmple, gîndul celor care o compuneau sau acceptau era departe de a stabili performanțe muzicale în sine, de a folosi filmul drept o trambulină pentru lansarea unei noi piese de concert sau a unui șlagăr de muzică ușoară. Nu întîmplător, în anii '40—'50 cînd pre-

Alban Berg și cinematograful

Făgăduieli împlinite, altele amîinate

Febra industriei discului marchează destinul muzicii de film

Capcana discului-record

«Zorba grecul»: un film cu disc-record
grație lui Theodorakis



domina interesul pentru valențele multilaterale ale filmului, pentru capacitatea sa de a sintetiza valorile altor arte, s-au cristalizat multe din posibilitățile de inserare indestructibilă a muzicii în film, de contopire și susținere reciprocă organică. Este perioada în care un Bernard Herrman, autorul muzicii destinate filmului lui Hitchcock, «Vertigo», a compus o partitură care, pentru a nu distona cu unitatea și stilul filmului, se constituie într-o savantă, ingenioasă și insolită arhitectură de sunete, asemănătoare prin unele forme muzicale cu opera «Wozzeck» a lui Alban Berg. Asociația stabilită de unii specialiști nu este deloc hazardată, dacă avem în vedere că ilustrul muzician modern a visat cîndva un «Ton Film Oper», plămuire magică, în care articulațiile vizuale și cele auditive să nu poată viețui unele fără altele. «Noul cinematograf», cel care a distrus timpul cronologic tradițional și a instaurat elasticitatea trecutului, a prezentului și a viitorului, făcînd din acestea adevărate teme de construcție, a fost prin însăși esența sa favorabil unei profunde apropieri de muzică. Este limpede că «Hiroșima, dragostea mea» sau «Anul trecut la Marienbad», prin rafinamentul cu care orchestrează năvala trecutului în prezent, prin obsesia unor leit-motive, au rîvnit la o armonie care vine din universul muzicii.

Cinematograful se predă?

Întreaga evoluție a relațiilor dintre cele două arte conduce către o structură capabilă să le asimileze pe amîndouă, să facă lipsită de sens dislocarea muzicii din corpul filmului. Bineînțeles, nu au lipsit nici exagerările în această privință: Kurt London, Georges Hacquard, John Huntley și alții proclamă chiar că o muzică de film care poate fi desprinsă și are, cît de cît, o noimă, dacă este interpretată separat, are

toate atributele unei creații ratate.

Ajunși aici, căci aici am voit să ajungem, ne întrebăm ce se poate spune astăzi, când melodiile unor filme nemuzicale (cu musicalul este o altă poveste) flutură pe toate buzele — și asta încă n-ar fi nimic, când «coloanele sonore» sînt cărate în marile case de discuri și devin obiectul unor înregistrări record; exemplul cel mai recent — «Love Story». Tirajul discografic atins de Francis Lai este fabulos: discul imprimat cu Andy Williams s-a vîndut în trei milioane de exemplare; în Franța, în răstimp de cinci săptămîni, s-au epuizat 350 000 de discuri cu Mireille Mathieu, specializată, după cum se vede, în lansarea lui Lai. Am luat exemplul cel mai proaspăt, dar să nu uităm că, la vremea ei, melodia din «Un bărbat și o femeie» a fost și ea intens exploatată. Nu cumva ne aflăm în fața unei prădări a cinematografului?

O privire insistentă în perimetrul întreprinderilor lucrative ale discului de pe glob ne încredințează că aici se activează cu frenezie, cu zel aprig și — trebuie să recunoaștem — cu o imaginație speculativă, cu un spirit practic demne de invidiat. Totul în slujba a ceea ce am putea numi «despuierea filmelor de muzica lor», găsirii tuturor modalităților de lansare.

Dacă această operație s-ar exercita numai asupra unor pelicule de strictă actualitate și care, pe deasupra, au un accentuat caracter comercial (vezi «Un bărbat și o femeie», «Love Story») am putea crede că, pur și simplu, unele filme contemporane sînt dispuse să se lepede de muzica lor, și dau consimțământul ca aceasta să circule pe cont propriu în lume, să impresioneze pe cei dornici să o ia în seamă. Fenomenul nu ar fi deloc dramatic, dar cu totul alte proporții capătă lucrurile redimensionate la scara societății de consum, care exploatează tot ce se poate exploata, chiar și re-

troactiv, pe spinarea filmului. Scormonind în istoria cinematografului, industria discografică a scos pe piață, tematici, monografii, seriale, a clasificat, a pus ordine în creațiile întîmplătoare, a adunat în buchet tot ceea ce era de cules de ici, de colo.

Shakespeare și «Love Story»

Iată, bunăoară, cum se întîlnesc pe același disc Shakespeare și Arthur Miller, grație unui L.P. intitulat «Temele marilor filme de dragoste»; pe fețele lui figurează fragmente muzicale din filmele «Pe aripile vîntului», «Un bărbat și o femeie», «Romeo și Julieta», «Love Story». Superproducția cinematografică, westernul, filmele de groază, își au și ele rafturile lor. Pe un L.P. nr. 5232 din colecția «Music for pleasure», seria 1972, se află temele compuse de eminentul Miklos Rosza pentru mamuții «Ben-Hur», «El Cid», «Quo Vadis», «Sodoma și Gomora». Westernul alimentează continuu noi ediții care, fie că sînt dedicate unor filme strînse sub titlul general «The Great Westerns», fie unor compozitori specializați precum Elmer Bernstein sau Ennio Morricone. Seria exemplificărilor poate continua, peste cîțiva ani ne va fi tot mai dificil de ținut evidența lor, întrucît actuala activitate discografică din țările occidentale nu pierde aproape nici un film, premierele cinematografice coincid tot mai mult cu lansarea discurilor respective. Pentru a întări însă imaginea neastîmpărului cu care casele editoare încearcă să acopere toate zonele, nu vom trece cu vederea amănuntul că în țara lor de vederi intră nu numai muzica special creată pentru filme, ci și piesele clasice, folosite ca fundal sonor în unele creații cinematografice: Ceaikovski din filmul lui Russel, «Music lovers», «Concertul pentru pian nr. 21 de Mozart (așa cum răsună el în «Elvira Madigan», Adagietto



«Love story», un succes de împărțit între



«Elvira Madigan»: Mozart ca fundal sonor



Eric Segal, Arthur Hiller și Francis Lai



«Cei șapte magnifici»: aventuri pe muzică de Elmer Bernstein

din Simfonia a V-a de Mahler reluat în «Moartea la Veneția» al lui Visconti și-au dat de curînd întâlnire pe fețele unui disc «Great Classic Film Music».

În fața unei asemenea independențe a muzicii de film, în anul de grație 1971, s-a inaugurat și primul festival de specialitate, «Film-Harmonic '71» în sala Albert Hall din Londra. Cu acest prilej au fost omagiați reprezentanții prestigioși ai genului — Max Steiner, Henry Mancini, Miklos Rosza, Elmer Bernstein, John Barry, Jerry Goldsmith, Ron Goodwin, Quincy Jones, Francis Lai, Maurice Jarre, Michel Legrand, Alfred Newman, André Prévin, Ennio Morricone, David Rose, Dimitri Tiomkin, Nino Rota — iar criticii specializați au stabilit că discurile record le-au atins filmele: «Pe aripile vîntului», «Ben-Hur», «The Big Country», «Bord Free», «Un bărbat și o femeie», «Exodus», «Il buono, il brutto ed il cattivo», «The Graduate», «Laurence of Arabia», «Cei șapte magnifici», «Tom Jones», «Zorba Grecul», «Love Story».

Interesele pieții discului răsfrîng cu pregnanță puterea industriei asupra filmului. Agitînd mitul discului-record, comerțul de specialitate exacerbează de fapt orgoliul muzicii care, odată pornită pe panta performanțelor, dislocă unitatea filmului, practică frumusețea spectaculară de sine stătătoare, nu se dă în lături să cultive acel șantaj sentimental incriminat de Stravinsky, pe care l-am reprodus la începutul acestor însemnări.

Dezamăgirea care i-a cuprins chiar pe unii din marii compozitori de film este o dovadă că ne aflăm în fața unei realități, nu a unor speculații. Quincy Jones, de trei ori laureat al Premiului Oscar (ultima dată pentru muzica la filmul «Cu singe rece»), mărturisește tristețea de a trebui să lucreze la comanda unor producători obsedați de succes: «toți compozitorii de azi par a nu se mai gîndi decît la discul care cîștigă și la cel care pierde. Cred că epoca

clasică a muzicii de film s-a dus!»

Che bella musica!

Cunoscutul Ennio Morricone crede, la rîndul său, în datoria muzicii de film «de a-și recîștiga independența, fără a-și uita însă obligațiile sale de a sluji imaginea și cuvintele, de a spori sensibilitatea acestora. În ceea ce mă privește — spune el — nu-mi place să scriu muzică frumoasă în sine, idealul meu nu este să aud lumea spunînd: «che bella musica». De altfel, o muzică frumoasă în sine poate fi cu totul ne semnificativă, sau chiar mai rău, cu totul inutilă. Să spunem lucrurilor pe nume: muzica de film rămîne tot un fel de slujnică a cinematografului. Un adevărat compozitor care lucrează pentru film nu-și propune niciodată să atingă discuri-record. Dacă se întîmplă asta, este dincolo de voința unora dintre noi».

Iată o opinie pe care am întîlnit-o adeseori, în alte forme, și în atitudinea celor mai prestigioși compozitori români. Muzica lui Tiberiu Olah, a lui Theodor Grigoriu, Radu Căplescu, Radu Șerban, Richard Oschanitzky face corp comun cu filmul, nu a manifestat vreodată tendința eliberării, a traiului independent.

Desigur, din toate cele spuse pînă acum, nu trebuie să se înțeleagă că cinematograful, pentru a-și apăra integritatea, are de pornit neîntîrziat un război împotriva industriei discografice. Legat, mai mult decît oricare altă manifestare spirituală de mișcările, de dinamica societății, cinematograful nu-și poate feri destinul — nici al artelor cu care colaborează — de chemarea ademenitoare a harnicelor zeități ale comerțului. Totul este să se elibereze la timp, să-și atragă toate șansele de partea sa iar filmul, în agitata sa istorie, a probat nu o dată că știe să execute astfel de lovituri.

Magda MIHĂILESCU

Theodor Grigoriu:

N-am prejudecăți, dar....

Ce univers muzical mai poate încăpea în filmul contemporan, sau mai bine zis în imensul bagaj de filme văzute, deci trăite, de orice spectator din zilele noastre?

S-ar putea răspunde că totul a devenit posibil sau, amintind o vorbă de duh, «că toate genurile sînt bune, afară de genul plicticos». Și totuși, în ce zonă trebuie să se plaseze compozitorul de muzică de film, ca să-și mai justifice rostul, rolul, aportul original?

Am văzut în ultima vreme filme americane, cu gustul de vitriol al violenței, comentate de muzică de jazz, de automatisme jazz-istice, fără teme, ci doar cu pulsații ritmice, creatoare de suspans. Și tic-tac-ul unei pendule poate crea suspans, dacă-l asculți. Muzica devine un fel de clepsidră care fișile în ureche scurgerea timpului, pentru a-ți aduce aminte că timpul există, că el, *timpul nostru* se consumă ireversibil și că în fiecare clipă următoare se poate întâmpla ce așteptăm sau nu așteptăm.

Am văzut apoi filme ca «Un bărbat și o femeie» și «Love Story», comentate de muzica-slagăr, prelungindu-și pînă la obsesia amintirea lor, prin leit-motive. Bun și acest procedeu, ca un produs lansat de o reclamă ingenioasă. Atît de ingenioasă că supraviețuiește uneori însuși produsului.

M-am scîldat și eu fericit în apele acestor muzici, pentru că n-am nici un fel de prejudecăți și nici ifose. Nu pot să uit nici o clipă că, de fapt, am aterizat în muzica de film din muzică zisă «clasică».

, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, care au devenit un fel de bolți pe care se reazămă corul marelui muzici, ne privesc din înălțimile lor, liniștiți ca niște blînzi bunici și am impresia că nu înțeleg nimic din chinurile noastre pentru a sluji a 7-a artă. Nici nu ne încurajează, nici nu ne mustră. Ei au folosit timpul muzical, ca să exprime sentimente și idei: melodioase, dar neobsesive, grandioase dar nu bombastice, laborioase dar pline de spontaneitate, triste dar nu depri-mante, vesele dar nu fride.

Și atunci mă întreb: asemenea calități majore nu vor putea intra niciodată în sintcretismul artei cinematografice?

O

S-ar putea ca la mijloc să fie o neînțelegere, sau poate ignoranță.

Îmi propun deci să mai ascult și să vă scriu în continuare muzică de film, ca să pot afla cît mai multe despre acest gen nou, fiu al secolului XX.

Tiberiu Olah:

Există o dramaturgie a imaginii, dar...

După părerea mea, o muzică bună de film trebuie să adauge o nouă dimensiune și să aibă totodată o dramaturgie proprie, a parte. Muzica, așa zisă ilustrativă, nici nu poate intra în zona discuției noastre

pentru că, «a ilustra» o secvență cinematografică, poate orice om cu bun gust, folosind diferite benzi de muzică înregistrată. Dar de aici pînă la legăturile subtile dintre imagini, pînă la crearea unor suspensuri ce prevestesc sau pregătesc exploziile sau liniștea sonoră din viitoarele secvențe, e un drum lung. Muzica bună de film se bazează pe o concepție ce decurge din esența dramaturgiei cinematografice. O asemenea muzică trebuie doar să servească, să ajute printr-o dimensiune nouă imaginea, dar fără să-i fie aservită. Ea trebuie să fie capabilă într-un anumit context, să fie și separat valabilă (vezi cele mai bune muzici de film, ca de exemplu, cea la «Aleksandr Neyski» de Prokofiev).

P

Filmul este, potențial, domeniul artistic al tuturor posibilităților. Domeniul sonor în film este foarte vast: o gamă ce pornește de la zgomotul real sau sunetul produs pe cale electrică, pînă la melodia cea mai simplă și mai accesibilă. Toate acestea nu numai că pot co-exista, dar mai mult, trebuie să coexiste în mod obligatoriu printr-o unitate stilistică perfectă, noțiunea de stil muzical fiind însă în acest caz foarte largită. Se discută despre caracterul «sugestiv» sau «complementar», ca și despre corespondența sau contrapunctul muzicii cu imaginea. Discuția îmi pare oarecum artificială. Repet că exclud din discuție muzica «ilustrativă», confecționată după anumite tiparuri binecunoscute și la îndemîna oricui. Există o dramaturgie a imaginii «în sine», dar care poate fi schimbată radical prin montajul peliculei. Muzica, prin noua sa dimensiune poate, la rîndul ei, să schimbe la fel de radical — dacă e cazul — sensul mișcărilor vizuale.

Richard Oschanitzky:

Trebuie să adauge ceva, dar...

O să încep povestindu-vă că la premiera «Cavalerul rozelor», după spectacol, o doamnă s-a dus în culise și a felicitat călduros, absolut pe toată lumea. Cu excepția compozitorului. Cînd, în sfîrșit, cineva i-a atras atenția că e și compozitorul de față, doamna a exclamat: «Cum? A fost și muzică?» Strauss a declarat că acesta a fost cel mai mare compliment pe care l-a primit în viața lui.

I

Afirmția lui mi se pare valabilă și pentru film. Exact cum nu se observă fardul pe actori, cum nu se observă că decorul e decor, tot așa muzica trebuie să pară firească și naturală. Și totdeauna cauți acea muzică unică ce-ți dă senzația că nu poate fi înlocuită cu alta. Nu cred în acea celebră butadă a lui Dumitru Capoianu că, în film, orice muzică merge oriunde. Cred că totdeauna cauți un singur lucru, un lucru anume, pe care îl găsești sau nu. De aceea nici nu scriu niciodată înainte de a vedea materialul filmat, pentru că aceeași secvență filmată de patru regizori diferiți, va avea nevoie, în fiecare din variante, de o altă muzică, de altă ambianță acustică.

În orice caz, muzica de film este o muzică subordonată. Poți să ai la început muzică dodecafonică, iar la sfîrșit marșul triumfal din «Aida»; totul e să crezi o

unitate stilistică. Cînd încep să scriu muzica pentru un film, îmi pierd total independența. Din nefericire însă, foarte mulți regizori au păreri în toate, dar cînd e vorba de muzică nu mai au niciuna. În clipa în care accepti ideea de a face o muzică de film, accepti totodată și ideea că e unul din cele 15—20 de elemente care au ceva de spus și poate nu cel mai important. De aceea, pe lîngă o tehnică expresivă din punct de vedere coloristic, orchestral și reacții rapide, cea mai mare calitate de care are nevoie un compozitor de muzică de film este să știe să renunțe.

Nu degeaba Wagner a preferat să facă totul singur, de la muzică la regie, pînă la costume și decor. Probabil că nu știa să renunțe.

Cît despre rostul muzicii de film, eu susțin că muzica trebuie să adauge ceva filmului. Ilustrația muzicală este o tautologie. Dar ce să adauge, e greu de spus. Depinde, de la film la film. În primul rînd însă, cred că trebuie să adauge o nouă dimensiune psihică.

Neapărat — o nouă dimensiune. În clipa în care nu-i simt nevoia, eu protestez și nu pun muzică.

N

Temistocle Popa:

*Orice e
cu puțință,
dar...*

Bănuiesc că orice compozitor poate să compună muzică de film; cu condiția să fie solicitat și dispus pentru această muncă. Pentru că muzica de film este, totuși, o muzică specială, de un anumit tip. Ea

pretinde compozitorului în primul rînd să fie un bun melodist. Apoi, îți mai pretinde să fii neapărat un bun orchestrator și apoi să ai și multă inventivitate sonoră. Dar toate acestea nu au nimic deosebit, nu sînt atît de rare precum par; cu condiția să fii solicitat.

După părerea mea, muzica de film trebuie să fie o operă pusă în slujba filmului. Filmul impune altă tehnică de scriere, de gîndire. Iar muzica de film cred că este o culme pentru un compozitor, o reușită la care visează toți. Pînă nu de mult, noi, compozitorii de muzică ușoară, eram evitați. S-a dovedit însă pe plan mondial, că muzica de film se situează mai degrabă între muzica simfonică și cea ușoară, fiind o muzică aparte, mai accesibilă, mai simplă și mai melodică. Majoritatea slugărelor care rezistă peste timp s-au lansat în filme.

După părerea mea, o muzică de film bună, trebuie să fie prezentă, dar să nu de-

I

ranjeze; să urmărească și să susțină acțiunea. Pentru că, orice se poate face, dar dacă muzica nu urmărește acțiunea, nu-i văd rostul. Bach se poate potrivi oriunde, dar pentru înțelegerea spectatorului, pentru susținerea subiectului, este nevoie ca muzica să nu ilustreze ci să sugereze ceea ce se vede pe imagine.

Mă surprinde că la noi nu se fac filme muzicale, comedii muzicale. Sînt rentabile și plac tuturor. De ce să facem coadă la musicalurile străine, cînd le-am putea avea pe ale noastre? Am făcut și noi cîte degete la o mîină și le-am desființat apoi și pe acelea. Alții, din o sută, scot unul bun. Și orice merge mai bine pe muzică, de la distracție și pînă la muncă. În plus, este știut că genul ușor este un gen foarte greu.

Radu Șerban:

*Nu există
formule, dar...*

Am fost întebat adeseori dacă muzica de film este o specialitate. Problema a suscitat discuții nenumărate în rîndul compozitorilor și argumentele, mai mult contra decît pro, au plouat întotdeauna cu duimul.

Personal, de multă vreme, poate chiar de la începutul activității mele în acest domeniu, m-am înscris în tabăra acelor care afirmă că muzica de film este o specialitate. Compozitorul de film trebuie în primul rînd să aibă o serie întreagă de cunoștințe de ordin tehnic, să știe să descifreze un decupaj regizoral, să știe montaj și multe altele. El trebuie să intuiească partitura muzicală ca un tot organic, cu expoziție, dezvoltare și repriză, lucru care nu se învață de la primul film.

I

Din această cauză, asistăm la atîtea pelicule a căror muzică nu are nici o semnificație atît pentru film cît și în sine și asta nu numai la filmul românesc.

Desigur, nu există formule, dar pe plan mondial s-a renunțat de multă vreme la ideea «cavalcadă-agitato» sau «marele sîrut = andante e molto espressivo». Filmul monotematic (din punct de vedere muzical), cu variante de orchestrație adecvate fiecărei secvențe s-a impus și mi se pare cea mai fericită rezolvare, fie că muzica este «la obiect», fie că este contrastantă. Maniera ilustrativă și-a semnat de mult timp testamentul, procedeul ca atare este desuet, monoton

și plictisește îngrozitor. Din nefericire avem numai o mină de compozitori care au înțeles și sînt capabili să realizeze, ceea ce se cheamă cu adevărat muzică de film. Aș dori să mă număr printre ei.

Anatol Vieru:

*Se poate
și mai simplu,
dar...*

Pînă a nu apărea cinematograful sonor, a existat cel «adevărat»; în lumea sunetelor echivalentul său era pianul sau orchestra de cinema.

«Sonorul» a adus altă artă cinematografică. Ea a început cu adăugiri: mai întîi, cuvintele; apoi sosul muzical; în fine, zgomotele. Abia într-un târziu s-a cristalizat ideea de coloană sonoră, adică componentă auditivă totală, egală — insidios și perfid egală — cu coloana sonoră. Bunii regizori de cinema știu azi că în cinematograful nu se mai poate vorbi de imagine ca substanța filmului, iar despre coloana sonoră ca ambalajul în care se servește această substanță. Publicul mai are eventual dreptul de a crede astfel, însă regizorul, nu. Acest adevăr îl obligă pe regizor să mediteze mai mult asupra coloanei sonore și de asemenea să se cultive în domeniul muzicii — atît cea clasică, cît și cea modernă, care a făcut progrese în căutarea ambianțelor sonore.

Compozitorul care scrie pentru peliculă — de asemenea — se va gîndi mai insistent la genul în care scrie. El nu poate spune regizorului: «ia-ți muzica mea și fă ce vrei cu ea»; în mod inevitabil va extinde responsabilitatea sa pentru sunetele muzicale asupra domeniului mai general al tuturor sunetelor filmului.

FILMUL
ieri,
AZI,
măine

ANDREI RUBLIOV, pictorul unui ev

Aproape de Moscova, la mănăstirea Andronikov, picturi de la granița veacului al 15-lea transmit, peste secole, mesajul unui mare artist. Pictorul de biserică Andrei Rubliov, personalitate proeminentă a epocii sale, vorbește răspicat doar prin câteva pânze, arse și șterse de riurile vremii. Și totuși: de ce și-a ales Andrei Tarkovski, «novatorul» Tarkovski — pentru care filmul istoric propriu-zis n-a însemnat niciodată prea mult, pentru care filmul biografic reprezintă, probabil, un adevărat instrument de tortură — «subiectul Rubliov»? Și-a modificat, Tarkovski, crezul cinematografic? Greu de presupus. Și-a propus o experiență artistică inedită? Greu de presupus, de asemenea, pentru că «subiectul Rubliov» nu pare tocmai potrivit pentru experiențe. Atunci?

Răspunsul nici nu este, de fapt, prea complicat și «scara» filozofico-artistică pe care și-a propus s-o urce regizorul are doar câteva trepte: de la pictorul de biserică la pictorul unui ev; de la pictorul unui ev la evul însuși, care întîmplarea face să fie cel mijlociu; de la evul mediu, apoi, la condiția umană în ev; și de la condiția umană în ev la condiția umană pur și simplu. Doar câteva trepte. deci, dar cât de departe ajunge Tarkovski! Filmul istoric propriu-zis (care, în multe cazuri, se identifică cu superproducțiile vopsite cu roșu din belșug) rămîne, undeva, în urmă, ca o falsă sugestie. Filmul biografic aproape că nici nu se mai vede (și, de fapt, era și greu de întocmit o biografie Rubliov, pentru că ani întregi din existența celebrului pictor rus au ră-

*«Andrei Rubliov»
este unul din acele filme
care apar rar,
dar nu dispar niciodată
din memoria cinematografului*



Rubliov, din experiență în experiență

mas neexplicați, ca niște imense pete albe). Distanța pînă la capodoperă, în schimb, este inezisabilă.

Tarkovski, așadar (ca să simplificăm puțin lucrurile), și-a ales «subiectul Rubliov» pentru a face o capodoperă. Și a făcut-o. (Din această originală tentativă nu trebuie trase, desigur, concluzii pri-

pite). «Andrei Rubliov» este un film dintre acelea care apar rar, și greu, dar nu dispar niciodată. Anul 1973 va fi, probabil, anul adevăratei sale consacrări internaționale, chiar dacă filmul este puțin mai vechi, și între timp Tarkovski însuși și-a propus alte căutări artistice, cum ar fi acelea — indecise — din «Solaris».

**Dovezi împotriva
unui ev**

În ce constă forța de excepție a unui film, precum «Andrei Rubliov»? Personajul ales de Tarkovski este investit, cum spuneam, cu funcția de martor al unui ev întunecat și tragic. Personajul ales de Tarkovski, să-i spunem și noi

Andrei Rubliov (pentru că ar fi putut fi, foarte bine, și Andrei Rubliov) înregistrează, în peregrinările sale prin lume, numeroase «secvențe de viață», care se constituie în aprige dovezi împotriva evului. Simbolic, filmul începe cu o «tentativă de zbor» aidoma Christului din heliopterul lui Fellini care prefigurează lumea haotică din «La dolce vita»; un balon purtat de vânt, cu un om hăituit într-o nacelă improvizată, planează pe cerul lui Andrei Rubliov, și se prăbușește, fapt cât se poate de firesc, pentru că ideea de zbor nu este compatibilă cu ideea evului mijlociu. Este prima experiență de viață pe care o parcurge «martorul acuzării»...

Și Rubliov își continuă drumul cunoașterii... Un măscărici dintre aceia care știu să aducă cite un val de zîmbet într-un ocean de neguri, este arestat, și bătut, și îngenuchiat de oamenii stăpînirii, în fața unor zeci de priviri neputincioase... Ascuns, ca un hoț, de veselia deșănțată a semenilor, Rubliov asistă întîmplător la o înfricoșătoare, dementă și sublimă noapte de farmece, înregistrînd temător nu numai misterele evului, ci și ignoranța sa demențială... Pe albul imaculat al unui perete explodează o pată de durere: secvența orbirii meșterilor care au clădit o superbă biserică, pentru a nu mai face, vreodată, altcuiva, o alta, la fel de frumoasă, este o mărturie crudă, tragică, a barbariei; o fată surdo-mută și cu mințile întunecate plînge hohotînd în fața peretelui alb, murdărit... Invazia tătarilor — secvență de vîrf a filmului — provoacă personajului-martor și spectatorului-martor o spaimă fizică de atrocitățile evului...

Tăcerea, un protest vehement

Aici, la acest punct al națiunii, Tarkovski a avut o idee — fără nici o exagerare — de geniu. Cum spuneam, în biografia lui Rubliov există numeroase «pete albe», și îndeosebi perioada care a

urmat invaziei tătarilor n-a putut fi, în nici un fel, reconstituită. Soluția aleasă de Tarkovski are puține șanse să corespundă realității (dar filmul său nu este nici istoric, nici biografic!); continuă însă magistral intenția filozofică și artistică predominantă a autorului. După invazia tătarilor, înspăimîntat de atrocitățile omului față de om, rușinat de propria-i condiție umană, Andrei Rubliov își refuză dreptul de a mai picta și de a mai vorbi. Începe astfel «tăcerea», unul dintre cele mai semnificative episoade ale filmului, în care Rubliov, artistul de geniu, și omul de mare platformă sufletească, își continuă peregrinările prin lume fără a mai picta, fără a mai vorbi, refu-

zînd să înțeleagă că mărturiile sale despre epocă pot fi adevărate. Protestul său tăcut devine, de fapt, un protest vehement la adresa unei lumi nedemne; aici, în acest episod-cheie al filmului, Tarkovski își exprimă deopotrivă crezul despre condiția umană în genere și condiția artistului în societate.

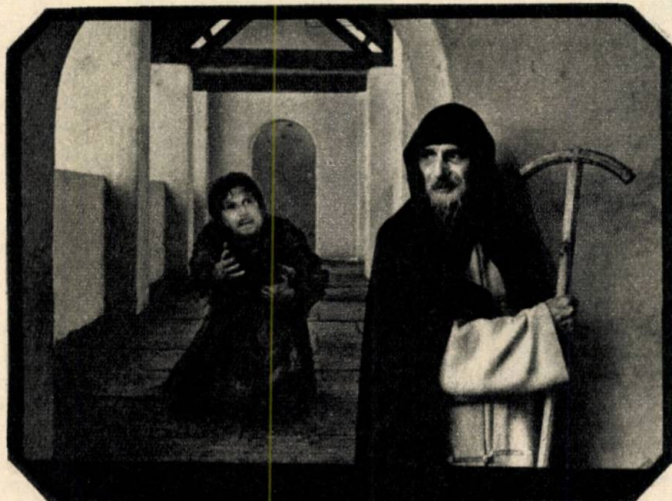
Abia în finalul filmului, după ce asistă, tăcut, la un alt episod de viață, îndeosebi impresionant, Rubliov își va călca legămîntul tăcerii. El urmărește din umbră, etapă cu etapă, procesul turnării unui uriaș clopot, fiind martorul unor eforturi umane de mari proporții. El urmărește din umbră strădaniile băiatului care conduce, practic, întreaga operație a turnării clopo-

tului (pentru că după cum singur o spune acesta, el este singurul care deține, moștenit, «secretul» operațiilor), chinul băiatului, căutările acestuia, bucuria teribilă a izbînzii. Și cînd, la înăugurarea solemnă, printre sute de caftane și fireturi, copilul-meșter este alungat fără un semn, măcar, de recunoștință, Rubliov, care a văzut totul și a auzit totul, simte, pentru întia dată, după ani de tăcere, nevoia unui cuvînt de îmbărbătare. Îl adresează băiatului, rupîndu-și legămîntul tăcerii. Îl adresează băiatului acesta, înecat în lacrimi de durere, singurul om căruia a simțit nevoia să-i vorbească după ani lungi de absență. Filmul (alb-negru) se termină cu o explozie de culoare: sînt, pentru prima oară în film, picturile artistului, care și-a recîștigat condiția în fața unui semen de durere și vise...

Cu o pasiune nemaiîntîlnită

Rareori un film cu o construcție dramaturgică atît de perfectă ca «Andrei Rubliov». La început, «tablourile» sînt scurte, fiecare secvență de viață pare un semnal, un semn de avertizare. Încetul cu încetul, apoi, semnalele devin tot mai puternice, tablourile au o respirație mai amplă, pentru ca episodul final, «Clopotul», să capete o extensie cît un sfert din film. La început, «tablourile» par dispartate, eroii episoadelor sînt mereu alții. Dar Tarkovski nu părăsește practic nici un fir de acțiune: în final le reunește pe toate (reapar și măscăriciul, și fata surdo-mută, și meșterii primelor secvențe) într-o împletitură măiestră.

«Andrei Rubliov» este un film de bijutier, și bijutierul acesta numit Tarkovski a montat piatră prețioasă lîngă piatră prețioasă cu o pasiune (talentul i-l cunoaștem bine, și de mult) pe care nu am mai întîlnit-o niciodată în nici un film al său...



Rubliov, pelegrinul tăcut

Rubliov, martorul unui ev întunecat și tragic





Alla Demidova: vigoare, dinamism, forță.

Economie politică și film

În amfiteatrul Institutului de teatru moscovit, poate fi întâlnită, predînd economia politică, o profesoară extrem de atrăgătoare. Văzînd-o cum predă, cu o voce calmă, egală, noțiuni rigurose științifice, nu poți imagina pe actrița Alla Demidova în ipostaza de femeie plină de temperament, de nerv, de dinamism, așa cum am văzut-o în filme ca «6 iulie», «Doi camarazi», «Măsura riscului», «Cadavrul viu», «Pescărușul»...

Începutul carierei ei a fost dificil. După trei ani de școală de coregrafie,

a fost respinsă la admiterea în Institutul de teatru. «Convinsă că nu am talent, am intrat la Institutul de științe economice — mărturisește Demidova. Totuși, am încercat din nou. Am încercat să joc într-un teatru studențesc, condus de Aleksei Arbuzov și Roland Bîkov. Și de data aceasta — eșec. Calificativul: lipsă de aptitudini. Asta putea să însemne sfîrșitul. Dar a fost de fapt un început. Fiindcă abia atunci am înțeles că trebuie cu orice preț să fac ceva, să acționez, ca să le dovedesc tuturor că sînt în stare să joc, că am talent. Cred că am devenit actriță, doar ca să le dovedesc aptitudinile mele. Și acum mă miră că am avut atîta voință»...

Iată motivul pentru care personajele create de Alla Demidova sînt atît de puternice, vădesc atîta tărie de caracter, forță, vigoare!

O portocală poluantă

Stanley Kubrick e un regizor care de la debut, acum 20 de ani, era hotărît să se opună rutinei hollywoodiene. Datorită lui au fost realizate, într-o vreme cînd nici un regizor nu îndrăznea să iasă din limitele unui conformism care ținea de rețete comerciale desuete, filme ca «Spartacus» sau ca «2001, Odissea spațiului». În 1972, Kubrick s-a întrecut pe sine. A imaginat prin «Portocala mecanică» o peliculă realizată cu geniu, dar în același timp un film poluant despre o lume poluată; un film agresiv și violent despre dezordinea și urîțenia, mizeria și vacarmul unei lumi în care bîntuie viciul. Un univers al teroarei, în care nu pătrunde nici o rază de lumină, nici un gram de oxigen. Un univers închis ca o portocală, dar mecanizat la perfecție (de unde titlul filmului, film în care abundă efecte vizuale, sonore, muzicale, erotice, film-foc de artificii, plin de secvențe-șoc halucinante). Eroul filmului, Alex, un violent, un monstru, e prins și, la închisoare, acceptă să devină cobaiul unui tratament psihomatic menit să-l transforme în om echilibrat. Dar devine un robot, un om fără simțuri și sentimente, o victimă a lumii capitaliste.

Alex, omul — cobai



cinerama



Grace Kelly, prințesa

Actriță-prințesă-actriță

Acum 16 ani, Gracia Patricia de Monaco, era actrița Grace Kelly din Hollywood. Producătorul și regizorul Bill Marshall a convins-o în 1972 să se reîntoarcă la Hollywood și să turneze în filmul lui, «Prăbușirea», ca parteneră a lui Richard Burton. Gracia Patricia a semnat contractul cu două condiții: să nu apară în scene de dragoste (Grace Kelly are trei copii pe care îi crește sever); onorariile ce i se cuvin să fie vărsate organizației de Cruce Roșie din minusculul principat Monaco.

Grace Kelly, actrița



O actriță cu două fețe

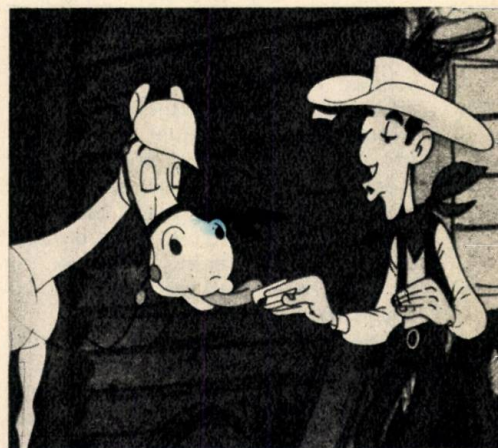
Filmul cunoscutului cineast ceh, Juraj Herz, o aduce pe ecran într-un dublu rol, ca interpretă a două personaje total diferite: două surori, una tânără, frumoasă, bună; cealaltă urâtă, rea, răzbunătoare — pe actrița Iva Janzurová. În filmul «Morgiana» (ecranizarea unei povestiri de Aleksandr Grin, care se petrece «cîndva» la începutul secolului, «unde» pe meridianele Europei), Iva Janzurová va avea prilejul să-și dovedească aptitudinile actricești. Ea ne va reaminti, poate, de prodigioasa creație a Elisabetei Bergner dintr-un film realizat între cele două războaie, «Viață furată».

Oricum, ambiția regizorului, după cum singur mărturisește, este ca «spectatorul să-și dea seama că cele două femei, total diferite, sînt incarnate pe ecran de una și aceeași actriță, căci un asemenea artificiu este de natură să-i cucerească pe spectatori...»

Janzurová, interpreta dificilei dedublări



Francezii animă animația



Eroii povestirii: Lucky Luke și Jolly Jumper

Începînd din anul 1968, au apărut — în exclusivitate, în revista «Pilote» — desenele caricaturistului belgian Morris. Eroul lui Morris era curajosul cow-boy iubitor de dreptate, Lucky Luke. Încă de atunci, René Goscinny, redactorul șef al publicației «Pilote», și Pierre Tchernia, cunoscutul creator de gaguri de la televiziunea franceză, au avut un singur gînd: să-l ecranizeze pe Lucky Luke. Și și-au realizat gîndul: Lucky Luke a apărut pe ecrane. Cu aceleași veșminte pe care le purta la naștere — pălărie albă și cămașă galbenă, fular roșu, haină neagră și pantalon albăstru, pistol (de altfel încărcat o singură dată de-a lungul lungii cariere de neînficat pistolar!) și în tandem cu același unic prieten și confident, calul alb cu coamă galbenă, Jolly Jumper, un cal cu multă judecată, mai omenos uneori decît propriul său stăpîn!

Așa că despre desenul animat Lucky Luke, prezentat în 1972 în premieră și cu mare succes la Paris, se poate afirma că e o fermecătoare parodie. O parodie realizată de francezii la adresa westernurilor americane.

cinerama

Florinda Bolkan și «Anonimul...»

«Ciudat — declară Florinda Bolkan — dar nimeni nu m-a încurajat să fac acest film. Dimpotrivă, toată lumea spunea: «Nu trebuie să-l faci, e periculos. De fapt, ne aflăm în plină perioadă sexy, iar acest film era într-adevăr foarte romantic și atât de sentimental, încât cunoscătorii apreciau că ar putea fi o mare greșeală tactică să accept rolul. Dar cum eu îl doream neapărat, am răspuns că prefer să fac o mare greșeală decât o serie întreagă de greșeli mici...»

Adevărul a fost de partea Florindei Bolkan, pentru că «Anonimul venețian» a devenit nr. 1 italian pe lista box-office-ului din ultimul sezon și, în același timp, a impus-o pe Florinda Bolkan ca pe unul dintre cele mai solide nume în lumea filmului european.

Un rol romantic într-un film romantic



Florinda Bolkan: un nume bine așezat în lumea filmului.



cinerama

«Jocuri de feline»



Două «feline»: Ildiko Piros și Eva Dombradi

După ce a stîrnit vîlvă la Cannes cu filmul «Iubire», după ce și-a cucerit un renume, pe plan mondial, cu același film (într-o critică publicată de Institutul de film britanic se notează că nu se poate face o mai bună apreciere a filmului, decît remarcînd că, la o revizionare, pelicula apare mai perfectă, mai densă), regizorul maghiar Karoly Makk a trecut la realizarea unui nou film. Titlul: «Jocuri de feline». Protagoniste: Ildiko Piros și Eva Dombradi, două — fermecătoare — speranțe ale studiourilor din Budapesta.

Succesul incomunicabilității

Chiar și Eugen Ionescu s-a lăsat sedus de film. Autorul și animatorul teatrului numit al incomunicabilității rămîne și în filmul pe care l-a scris și interpretat — și care se numește «La vase» (Mocirla) — tot pe tărîmul obsedantului său leit-motiv. El a declarat presei că intenția sa a fost ca acest film, realizat la comanda televiziunii franceze, să fie foarte vesel și alert, dar i-a ieșit invers. Este vorba, în realitate, de povestea descompunerii spirituale a unei singurătăți — un om rămînînd închis mai multă vreme în camera sa de hotel și neavînd curajul să se dea jos din pat ca să înceapă o zi nouă...

Eugen Ionescu, sedus de film



Săracul copil bogat

Carlo Hubert Leone — Carletto, Cipi pentru părinții săi, Carlo Ponti și Sophia Loren, este păzit cu aceeași strășnicie ca bijuteriile coroanei engleze. Frica de a nu fi furat îi torturează pe părinți. Dar asta nu e tot. Cipi mănîncă nu după pofta inimii ci după prescripțiile medicale. Totul în jurul lui trebuie să fie steril. De frica bolilor contagioase este lipsit de prietenia altor copii. Jucăriile lui costă sume enorme, dar singura persoană de lîngă el este guvernanta elvețiană Ruth Papst care îl izolează de restul lumii.

O scurtă schimbare în viața micului Cipi s-a petrecut atunci cînd «unchiul» Kokoschka — prietenul familiei — și pictor i-a făcut portretul. În atelierul pictorului erau soldați de plumb, căluți, iepurași, cu care putea să se joace în voie împreună cu unchiul Kokoschka.

Restul timpului sub supravegherea guvernantei, fără prieteni, singur, singur... De unde se vede că și singurătatea se moștenește.

Carlo Hubert Leone, Carletto, Cipi



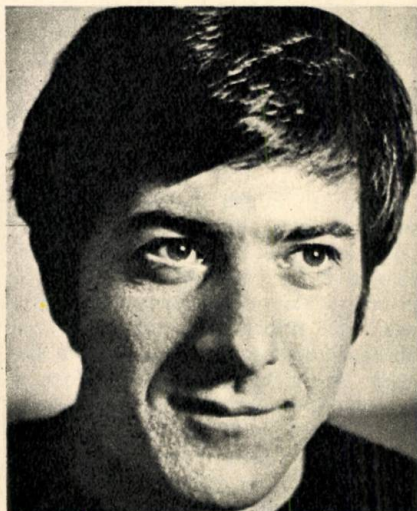
Între Praga și California



Frumoasa Olga devenită Olinka

Olga Schoberova s-a născut la Praga, unde a terminat liceul și a lucrat ca funcționară. Regizorul Antonin Kachlik o remarcă (în urmă cu 15 ani) și o distribuie în comedia muzicală «Am fost zece». Două filme ulterioare îi lărgesc popularitatea: «Joe-Limonadă» (Oldrich Lipski) și «Cine vrea să o ucidă pe Jessie» (Vaclav Vorlicek). Numele Olgae Schoberova se transformă peste noapte în Olinka Berova — un nume de rezonanță internațională. Olinka Berova — alias doamna Olga Harris, căci Olga s-a căsătorit între timp cu actorul și producătorul american Brad Harris — face naveta între Cehoslovacia (unde a turnat în «La revedere, pe curînd în iad» de Juraj Jakubisko) și California, unde locuiește, împreună cu sotul și fiica ei Sabrinka.

Întrebată de reporteri, la Praga, care e filmul ei preferat, Olga-Olinka nu a numit unul din filmele în care a jucat ea, ci «Cow-boy-ul de la Miezul nopții» de Schlesinger. «Găsesc că Dustin Hoffman este un actor mare, remarcabil; joacă cu o artă desăvîrșită».



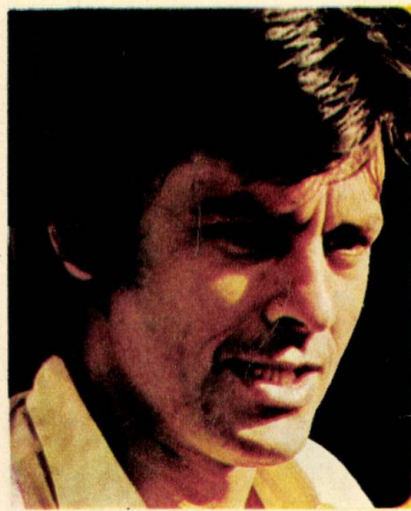
Hoffman, preferatul Berovei

Manechinul devine vedetă



Partenera lui Montand și de Funès.

Numele Karin pare să aibă rezonanțe norocoase în 1972. Karin Schubert, de origine germană, poza pentru coperte și reclame. Gérard Oury a văzut-o la Roma și a distribuit-o în primul ei rol: regina Spaniei în «Mănia grandorii». Astfel Karin Schubert a devenit partenera actorilor Yves Montand și Louis de Funès.



«Mai sînt încă tînăr...»

19 posibili Deloni

După cît se pare, cinematografia franceză numără în ultima vreme 19 debutanți talentați, care întrunesc toate condițiile să se afirme. Ei au fost strînși în jurul lui Alain Delon (în centru, în rîndul 1) și pozați — ca într-o fotografie aniversară — în scop publicitar... Pentru ca această poză-document să facă înconjurul lumii și să servească pe toate meridianele ca demonstrație și argument vîdînd tinerețea și vitalitatea cinematografului francez (într-un moment în care această vitalitate este — pe drept cuvînt — contestată).

Alain Delon i-a mărturisit reporterului revistei «Jours de France» că a fost încîntat să pozeze astfel, înconjurat de speranțele Franței. În primul rînd, fiindcă apare evident că mai e tînăr, chiar și înconjurat de cei 19 viitori și posibili «Deloni». În al doilea rînd, fiindcă a mai pozat în aceeași ipostază acum 15 ani, într-o fotografie avînd aceleași scopuri publicitare. Cei care-l înconjurau atunci se numeau Brialy, Charrier, Blain, Casel...

cinerama



Alain înconjurat de cei 19 posibili Deloni

O nouă Pierangeli

Patrizia Pierangeli este sora actriței italiene Ana-Maria Pierangeli, care a murit anul acesta în împrejurări tragice. Despre Patrizia Pierangeli nu s-a știut pînă recent că a urmat cursuri de artă dramatică la Londra și New York. Ea dorea să păstreze secretul cu strășnicie. Pentru ca, deodată, să se lanseze cu hotărîre pe ecranele franceze. În filmul «Nu vom îmbătrîni împreună», debutanta Patrizia Pierangeli, în vîrstă de 20 ni, se află în distribuție, alături de capete de afiș ca Marlène Jobert și Jean Yanne.

Patrizia Pierangeli a preluat ștafeta



«Mă adresez tinerei generații»

După scenariul cunoscutului scriitor bulgar Pavel Vevinov, regizorul debutant Ivan Nicev a realizat filmul «În zori». În rolurile principale Gheorghe Stoianov, Andrei Ceaprazov, debutantul Filip Maleev și binecunoscuta actriță Nevena Kokanova.

Kokanova, mesagerul lui Ivan Nicev



«Filmul meu se adresează tinerei generații, chiar dacă acțiunea se petrece în 1943 ..», afirmă Nicev. «Mulți

tineri intelectuali gîndesc astăzi că e suficient să fii foarte bun pe plan profesional, ca să devii util societății. Întrebarea pe care o pune filmul meu este cum să te comporti în situații dramatice...

Din nou «Pe aripile vîntului»

«Pe aripile vîntului» — best-seller-ul librăriilor și al sălilor de cinema din anii '50 — a devenit spectacol de operetă în Londra anului 1972. Celebra Scarlett O'Hara, căreia regretata Vivien Leigh i-a împrumutat trăsăturile ei (chiar și cu prilejul refacerii filmului pe ecran lat și color, așa cum îl vom vedea și noi în curînd) este de astă dată June Ritchie, o actriță cu temperament vulcanic și voce de prima-donă.

June Ritchie în «Pe aripile vîntului»



Perle Galice

«Bătrînețea sa poate fi asemănată, de exemplu, cu cea a lui Victor Hugo, care a murit la 83 de ani, plin de viață»

(Point de vue, 12.VIII.1954)

«Domnul Lafarge s-a născut la 14 martie 1892, la Jarnac (Charente), după studii aprofundate»

(Sud-Ouest, 6.III.1954)

«Marcel Gagnon, 70 de ani, s-a sinucis cu 5 focuri de revolver în timp, trase fiecare la interval de cîte un sfert de oră»

(République du Centre, aug. 1954)

«Cu ocazia celei de a 400 aniversări de la moartea lui François Rabelais — un interviu exclusiv al marelui scriitor»

(Allobroges, 6.XII.1953)

«Celebrul pictor Henri Matisse a murit ieri la Nisa. De azi dimineață, maestrul «chauvinisme»-u-lui odihnește pe un mic pat de fier din salonul său»

(Dauphiné libéré — 5.XI.1954)

«La ora 21, la cinema Splendid: «Dragostea sfîrșește în zori» (dacă e timp frumos)»

(Ouest-France, 7.IX.1954)

«Duminică, 25 iulie, la ora 21, o dramă psihologică: «Victor». Este povestea unui om cumsecade, credincios unei prietenii înșelate, care riscă să-și rateze viața cu Jean Gabin, Françoise Christophe, Brigitte Auber»

(Presse de la Manche, 24.VII.54)

«O poveste caraghioasă» reunește o interpretare fără pereche, cu Broderick Crawford și Claire Trevor, înconjurați de delicioasa Virginia Gibson»

(Nice-Matin)

«Ludovic al XIV-lea deține rolul lui Sacha Guitry, iar Claudette Colbert pe cel al marchizei de Montespan»

(Elle — 8.III.1954)

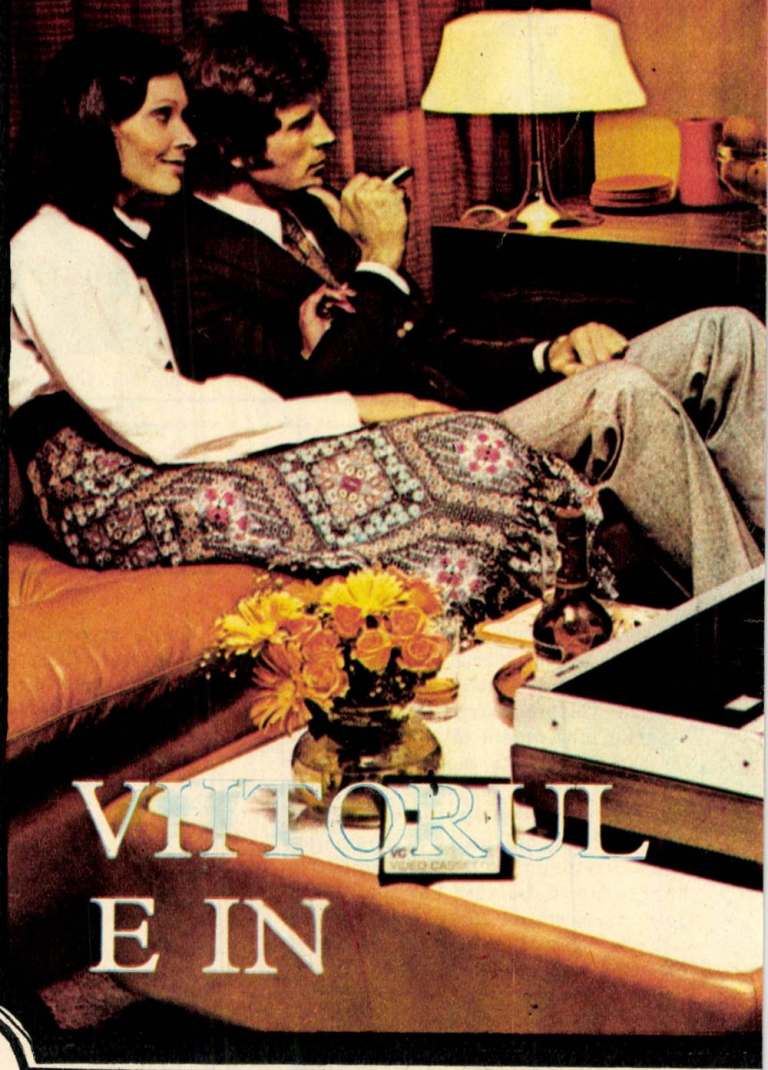
«Concursul celei mai frumoase vaci din canton a fost cîștigat de doamna Marboeuf, soția devotului nostru primar»

(Gazette de Lausanne, 18.IV.1953)

«Doamna Basile, profesoară la Saint-Quentin, roagă respectuos persoanele care-i citesc corespondența înainte, să nu-i rețină scrisorile mai mult de 24 de ore»

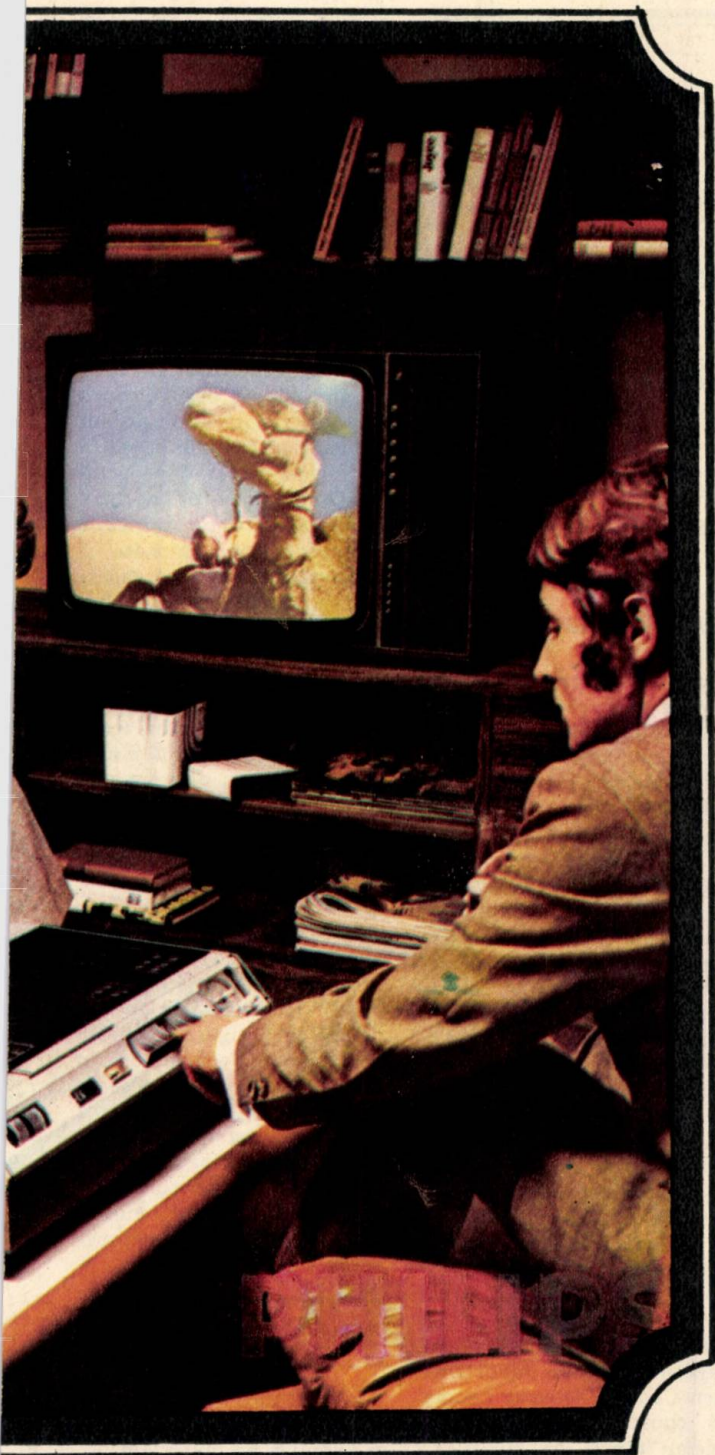
(Courrier de Paimboeuf — 1953)

FILMUL
ieri,
azi,
MÎINE



VICTORUL
E IN

Video



casete ?

*VIDEOCASETA,
un cinematograf domestic.
VIDEOCASETA,
un mijloc de educație.
VIDEOCASETA,
un mijloc de informație.
VIDEOCASETA
nu poate fi contestată.*

Cine vine de la Paris pe șoseaua națională nr. 6 și se îndreaptă spre Lyon, Marsilia și, de acolo, mai departe spre Coasta de Azur, întâlnește în drum o așezare modestă cu aer medieval: Chalon-sur-Soône.

Aici, cu 150 de ani în urmă, Nicéphose Niépce, descoperitorul fotografiei, una dintre cele mai fecunde minți ale timpurilor moderne, atrăgea atenția omenirii (în 1822) că a găsit «în emanațiile fluxului luminos un agent susceptibil să imprime de o manieră exactă și durabilă imaginile transmise de un sistem optic».

După un secol și jumătate, timp în care fotografia s-a metamorfozat imprevizibil în film și televiziune, o nouă cucerire a tehnologiei secolului, cel de «al treilea val al electronicii», după radio și TV, cum îi spune Peter Guber, vicepreședintele de la Columbia Pictures, suscită interes, înfierbîntă imaginația și stîrnește controverse aprinse asupra perspectivelor de viitor: **Videocasete.**

**Să fim atenți,
să fim receptivi**

Poate că se exagerează într-o zgomotoasă campanie de presă, în care interesele economice ale marilor concerne

electronice CBC, RCA, Matsushita, Panasonic, Victor & Co., Phillips, AEG, Telefunken, Ampex Corporation, Technicolor, etc., etc., sînt evidente. Și totuși un elementar bun simț ne îndeamnă să fim atenți și receptivi față de caseta minune, ce ar putea să însemne, ca intenție și scop, un nou și spectaculos mijloc de divertisment și informare la domiciliu.

Căci, cine ar fi bănuț în 1822, privind prima «natură moartă» a lui Niépce, că modesta, imperfecta, curioasă imagine fotografică fixată rudimentar pe o placă metalică acoperită cu asfalt sirian, se va dezlănțui malign pînă la scara unui adevărat cancer vizual al zilelor noastre, cu implicații atît de profunde în educația, atitudinea și mentalitatea contemporanilor noștri?

Videocasete promite să însemne și mai mult, pentru că noul «cartuș audio-vizual» reprezintă pînă la urmă cinematograf domestic, televiziune, sistem editorial și educațional, fiecare luat în parte și toate la un loc. Instrument modern de înmagazinare și difuzare a informațiilor și divertismentului, videocasete va influența puternic, dacă nu chiar revoluționar, cinematograful, televiziunea, învățămîntul. Luați numai sistemul de educație; de la grădinița de copii și pînă la di-

ploma universitară, videocasetă va da posibilitatea studiului de uz personal fără sală de curs și fără profesor.

Exagerări? Numai în parte. Tendința către studii la domiciliu a fost demonstrată în R.F.G., în anul 1970, unde GDR-TV a realizat 26 de lecții din primul său curs de matematică electronică. Rezultatul? 400 000 de cursanți, din care majoritatea au trecut examenul de verificare obținând certificate de absolvire a cursului. Și acesta este numai un exemplu.

Douăzeci de sisteme în lucru

Toate marile companii din industria spectacolului, 20-th Century Fox, United Artists, Columbia Pictures, Embassy Pictures, M.G.M., Rank etc., se află în plină cursă pentru a fi prezente cu spectacole video la domiciliu. Totul este pus în mișcare în favoarea acestei noutăți.

Cel puțin 20 de sisteme se află în lucru sau în curs de experimentare. Numai în ultimul an au fost demonstrate nouă și toate erau capabile să asigure o calitate bună a imaginii, cîteodată net superioară recepției medii pe calea undelor. «În acest măr de aur — spune D. Lachenbruch — există și un vierme». Niciunul dintre sistemele importante nu poate folosi cartușele celuiilalt sistem. Perspectiva videocasetei va fi decisă, pînă la urmă, de acceptarea unui sistem standard.

Din punct de vedere tehnic și constructiv, nouă sisteme mai importante se confruntă astăzi pe piața mondială, așteptînd startul pentru marea și dramatica confruntare cu consumatorul. Iată denumirile lor și societățile care le lansează:

1. EVR (Electronic Video-Recording) — C.B.S.
2. Cartrivision — AVCO Corporation
3. Videocasetă — SONY
4. V.C.R. (Video Cassette Recorder) — PHILLIPS
5. Selectavision — R.C.A.
6. Instavision — AMPEX

A ignora azi perspectivele casetei, fie măcar și în zona educației sau informației, înseamnă a comite o gravă eroare

7. Filmul Super 8 — TEH-NICOLOR

8. Videotronic — MPO

9. Videodisc — DECCA

Sistemul EVR, elaborat de laboratoarele CBS și intrat în producție la Motorola, folosește un film îngust microgranular de 8,75 mm, conținînd două coloane de imagini distincte. Pentru cartușul alb-negru, fiecare coloană poartă o imagine separată, cu o durată de program de 50 minute. În cazul casetei în culori, înregistrările sînt tot alb-negru; diferența constă în faptul că una din coloane conține informația de luminanță a imaginii, iar cea de două coloane informația de culoare, durata de proiecție reducîndu-se la jumătate.

Lupta pentru supremația casetei

Cartușul conținînd filmul îngust seamănă cu un disc de 45 rot./min., ce se încarcă într-un aparat de reproducere compact «teleplayer». Conectat direct la fișa de antenă a oricărui televizor alb-negru sau color, sistemul reproduce imagini de o înaltă calitate, avînd posibilitatea unei proiecții accelerate, mers încet sau stop cadru.

În lupta pentru supremația casetei, CBS pare a fi prima

victimă. Autoarea sistemului EVR a decis recent să se retragă din asociația cu Imperial Chemicals Industries și CIBA-Geigy, pierderile societății fiind evaluate la 25—30 milioane dolari.

Sistemele Videomagneto (Cartrivision AVCO, Videocaseto-Song, VCR-Phillips și Instavision-Ampex) folosesc pentru înregistrarea și reproducerea imaginii banda magnetică și magnetoscopul, după modelul benzilor audio. Avantajul sistemelor videomagnetice în raport cu toate celelalte este evident: posesorul aparatului poate să-și înregistreze singur programul, să-l reproducă și să-l șteargă după dorință.

Conceput de gigantul electronic olandez PHILLIPS, casetă VCR este singurul sistem ce se pretinde să devină un fel de standard, în urma înțelegerii cu cîteva importante firme europene ce au promis să construiască aparate pe același model de cartuș. La mică distanță urmează Song, care trezește interes prin calitatea ireproșabilă a imaginii și costul mai redus al aparatului (cca. 400 dolari).

Sistemul Selectavision aparținînd societății RCA folosește un principiu cu totul nou și original de înregistrare-redare. Este vorba de

fixarea imaginii pe o bandă de material plastic, pe baza lasserului și a înregistrării fotografice. Concurentul «pur singe» al RCA va însemna prima aplicație a lasserului în locuințele particulare.

Aflat abia în fază, experimentală, sistemul este încă departe de a fi lansat pe piață, deși se întrevide o calitate bună și cu preț coborît al casetelor.

Sistemele bazate pe filmul Super 8 (Tehnicolor și MPO) nu sînt altceva decît dispozitive de adaptare ce permit proiectarea filmului în culori de format Super 8 pe ecranul unui televizor normal. Noile aparate de proiecție cu cartuș, perfecționate și automatizate pe ideea «apasă și vezi filmul», sînt replica «optică» a videocasetelor față de soluțiile electronice.

Videodiscul se deosebește fundamental de toate sistemele anterioare, prin aceea că rola de bandă sau film este înlocuită de un disc din material plastic, subțire și flexibil, asemănător celui de 45 rot./min. Elaborat de AEG, TELEFUNKEN (R.F.G.) și casa DECCA (Anglia), discul este reprodus pe un pick-up video, la care viteza de reproducere este de 1 800 rot./min. în loc de 33,1/3. Un disc de 20 cm. asigură o durată de program de 5 minute în alb-negru. Pînă la lansarea modelului pe piață se afirmă că aparatul va reproduce și culoarea. Principala atracție a acestui sistem o constituie simplitatea și costul redus al pick-up-ului și a videodiscurilor.

Argumente pro și contra

În acest turn Babel al videocasetelor, prețul aparatului va juca un rol determinant. Cursa va fi cîștigată nu numai de soluția tehnică cea mai originală sau cea mai perfecționată, dar și de către cea mai ieftină. Calcule optimiste demonstrează că prețul videocasetelor (5—10 dolari) vor scade vertiginos pe măsură ce consumul va fi din ce în ce mai mare. Noutatea



«FilMOTECA personală, ca o bibliotecă



Videocasetă. o casetă de magnetofon.



*Aceeași operație ca și la casetofoane
Numai că rezultatul e sunet plus imagine*



invenției va face ca perioada de asimilare cuprinsă între introducerea pe piață și momentul producției de vîrf a videocasetei să nu depășească 2—5 ani, deși frigiderului i-au trebuit 34 ani, grătarului electric, televizorului și mașinii de spălat 8 ani.

În efuziunea generală, care prevede casetei minune același destin pe care l-au cunoscut tipăritura și fotografia, se fac auzite și voci ce îndeamnă la prudență, observare și expectativă. Casandre mai puțin optimiste prevăd mari inconveniente psiho-sociale cu privire la noul mijloc audio-vizual, lăsînd să se înțeleagă discret că acest nou instrument al cunoașterii prezintă pericolul izolării individului de colectivitate, ce poate merge pînă la o societate de mizantropi și muți.

Sînt argumente pro și contra casetei. Oricum, ea nu poate fi contestată și cu atît mai puțin ignorată. În 1825, cînd George Stephenson lupta în Camera Comunelor pentru finanțarea primei linii de cale ferată între Manchester și Liverpool, supremul argument al unui opozant era acela, ramas de altfel celebru: «și ce se va întîmpla dacă pe linie va apare o vacă?» Inventatorul locomotivei cu abur a răspuns: «va fi cu atît mai rău pentru vacă!»

A ignora astăzi perspectivele casetei, fie măcar în zona educației și informației, înseamnă a comite o gravă eroare. Din păcate, pentru mulți dintre noi, problema rămîne încă puțin cunoscută și fără a se studia implicațiile.

Constantin PIVNICERU

Nu trebuie să ai o imaginație științifico-fantastică pentru a concepe, într-un viitor nu prea îndepărtat, existența filmotecilor personale, de tipul bibliotecilor, al discotecilor, al fonotecilor de astăzi.

Ce creează necesitatea «inimității» cu un film, dacă nu transferul lui din domeniul divertismentului public în acela al unei delectări de profunzime, ce creează necesitatea revenirii asupra unei opere, dacă nu apartenența ei la inepuizabila artă?

Trebuie să mărturisesc că, neavînd instinct de proprietate, mă mulțumesc și cu o carte împrumutată dintr-o bibliotecă — personală sau publică — cu condiția s-o pot găsi la momentul oportun.

Ce înseamnă «momentul oportun»? Ce mă face să mă adresez unei cărți în locul alteia? Evident, un interes, o curiozitate, o stare. Dacă vreau să formulez un omagiu marilor maeștri ai acurateții stilistice — voi reciti Pseudokineghetikos și proza lui Caragiale. Mi se semnalează apariția unui autor nou, deosebit de înzestrat — îi caut și-i citesc cartea. Am o stare adolescentină — recitesc «Ondine». O, acești oameni minunați, cu lumile lor zburătoare, însoțindu-ne existența, impulsivînd-o, căuțindu-i și dîndu-i un sens, înnobilînd-o prin dezinteresarea și etica frumuseții! Iată, se face seară, ziua a fost poate confuză, discul cu muzică de Bach îi limpezește și-i echilibrează contrastele. O discuție în doi, pe fond de «free jazz», întreține o savantă tensiune psihică. Mai greu e să contempul în singurătate o compoziție de Breugel — dar, oricum, în expoziție, există o banchetă în fața tabloului, privitorii din

*Îmi imaginez foarte bine un prozator
care, lucrînd la o carte despre țărani,
ar dori să consulte
cîteva filme de răsunet
pe această temă*



...n-am avea decît de ales cu care

jur sînt îndeobște tăcuți și gravi.

Iar ceea ce părea cu desăvîrșire improbabil — filmul la domiciliu — iată că a devenit o propunere a realității (dincolo de performanțele televiziunii).

Atît de deprinși sîntem «din moși-strămoși» cu «a merge la cinema», distracție duminicală asemănătoare cu «a merge la restaurant» sau «a

merge la șosea», încît relativ noua ipostază a cinematografului, aceea de artă capabilă să producă genii și capodopere, provoacă încă uimire și șoc.

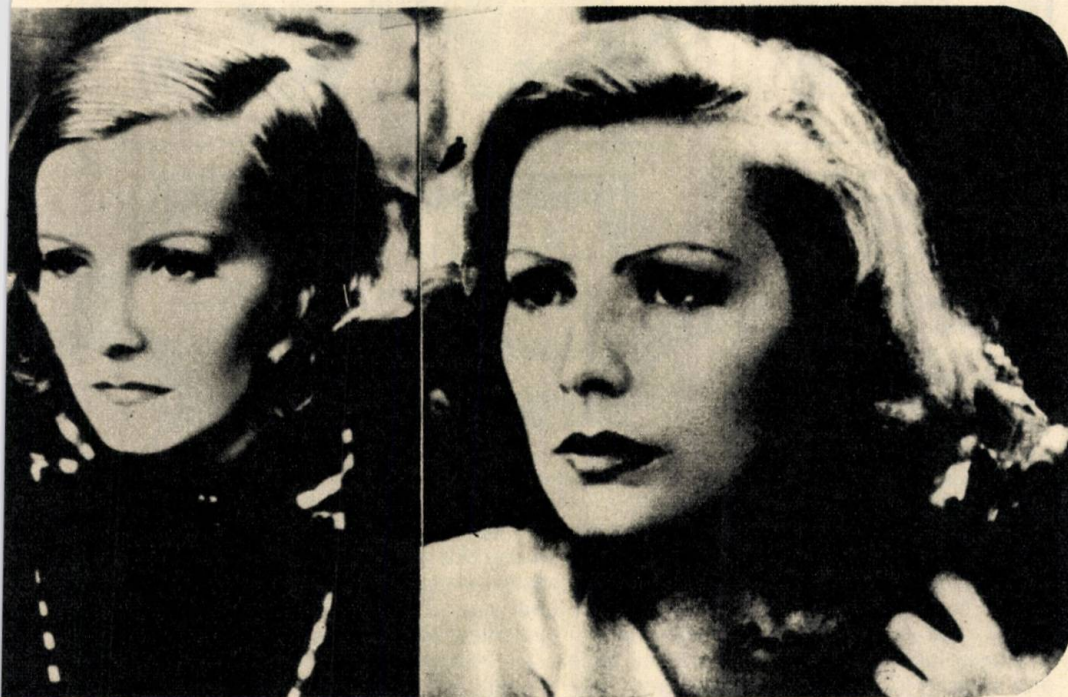
Mai firesc pare ca un istoric sau un critic de specialitate să poată face recurs la o filmotecă în care să afle «spețe» de la începuturile bufe pînă la cele mai rafinate speculații moderne.

Dar tot atît de firesc devine pentru spectatorul îndrăgostit de cinematografie, gestul de a dori de pildă să vadă, într-o săptămînă Greta Garbo — opere alese sau complete.

Filmoteca s-ar putea constitui pe actori, pe regizori, pe genuri, sau chiar pe tematici și subiecte. Îmi imaginez foarte bine un prozator care,

FELLINI

*Dar tot atît de firesc devine,
pentru spectatorul îndrăgostit de cinema,
gestul de a dori să vadă
într-o săptămînă
Greta Garbo, opere alese sau complete*



din filmele Gretei Garbo să începem vizionarea...

lucrînd la o carte despre țărani, ar dori să consulte cîteva filme de răsunset pe această temă. Și, tot atît de bine, îmi imaginez starea de spirit sau de suflet care ar «cere» un Antonioni sau un Fellini (sau un Peter Sellers).

Faptul că se recurge la un film nu ca la un interludiu separînd două activități sau preocupări «serioase», ci ca la un reper în ordine afectivă

și intelectuală, ca la o transfigurare problematică și esențializată a vieții, plasează definitiv această reacție în rîndul artelor de prestigiu, consacrare și durată.

Prejudecățile care mai viciază această recunoaștere se datorează colosalei productivități a genului care favorizează evident, și cantitatea de mediocritate și ger-

minația unor multiple degradări, conjuncturalul tehnic și cel comercial jucînd un rol dominant.

Dar nu e mai puțin adevărat că, de pe acum, numărul operelor cinematografice de o deosebită valoare îndrătuiește o selecție, o cronologie, o disciplinare estetică de tipul celor de care au parte surorile lor «eterne»,

nu atît de derutant de recente.

D.I. Suchianu recomandă, pe bună dreptate, vizionarea unui film de 2-3 ori, lucru cu atît mai valabil astăzi, cînd filmul de calitate, păstrîndu-și caracterul direct captivant, de sugestii simultane, invită la aprofundare și reflexie, iese din divertismentul instantaneelor schematice și, mai mult sau mai puțin, superficiale. Chiar și numai vizual, un film al unui mare regizor cu simț plastic ne solicită o anumită «înărmare» a imaginii care implică o re-vedere.

Poate că, văzînd de mai multe ori «Hamlet» al lui Olivier, sursele descoperirilor și ale redescoperirilor să fie mai puțin percutante ca la recitirea operei lui Shakespeare (astfel de raportări, mai ales în cazul unor creații «refractare» sînt inevitabile). Cert este că «Hamlet»-ul lui Sir Laurence a fost unul din simptomele constituirii patrimoniului cultural cinematografic.

De pe acum, el este compus din romane, poeme, drame și comedii celebre (aș putea spune, desigur, și simfonii, preludii, lied-uri) iar faptul că-mi permit să urez de «nomenclatorul» unei alte discipline nu înseamnă decît că recunosc trunchiul unic al tuturor artelor și nicidecum că neglijez tot atît de pregnantă lor specificitate.

Nevoia noastră de frecventare a artei cinematografice devine tot mai «intimă» și, reîntorcîndu-ne la realitatea previzibilă a filmotecii personale, nu ar fi de mirare ca, invitați fiind la o petrecere, să refuzăm, spunînd: «Nu, astă-seară stau acasă să citesc «Satyricon»-ul lui... Fellini».

Nina CASSIAN

Casetele audiovizu

E vremea — nu trebuie așteptată întotdeauna ultima clipă, ora H, pentru a te gândi și aduce un elogiu funebru orei A sau orei B — e vremea să înălțăm un imn primei casete audiovizuale din istoria cinematografului, adică pernei. Perna mamei mele este strămoașa acestui sistem care va face fericirea nepoților mei, dacă Domniile Lor vor avea cultură cinematografică și dragoste de film. Eu avind o asemenea cultură și o mare dragoste de mamă, am găsit necesar să mă documentez pentru acest omagiu coborînd în pivniță și urcînd în pod. N-am găsit, firește, nici o pernă din trusoul mamei mele, nici un «puișor», nici o albitură, totul era cenușiu, vinăt, sepulcral și trist. Lucrurile nu au nici o dorință să facă balzacianism și să figureze în «scrinul negru», nu au megalomania de a intra în poezie (ca eternități), în istorie (ca martori) sau în scenografie (ca martiri). Balzacianism făcea Balzac, scenografie fac scenografi, megalomanii descoperă în scrieri negre amoruri pierdute, și nisip, și scoici în sandale purtate pe plajă cu decenii în urmă. Mama nu era megalomană, pentru ea cinematograful n-a fost o revoluție audiovizuală, ci o grădină suspendată pe al cărei portal era scris (în replică la viziunile infernale): «Kinoteatru varieteu cinema Pascu»... Ea și prietenile ei mergeau și cîntau pe stradă: «Kinoteatru varieteu cinema Pascu» — acest Pascu fiind proprietarul unui cinema-teatru-varieteu, unde ele vedeau celelalte șase minuni ale lumii,acompaniate în mișcarea lor prin clar-obscurul sălii și ini-mii, de melodia pianului din off.



Maria Corda



Pearle White



Lilian Gish

Sus, în pod, cum se cuvine în romane, am descoperit șase minuni ale lumii ei, căzute dintr-un album de familie bucsit cu mătuși, veri, cumnați, suveniruri din Sinaia, Sovata, Băile Herculane; fac pe nebunul în această relatare, o dau pe alte rude, ca să-mi ascund emoția grozavă cu care am deschis albumul: pe prima pagină erau mama și tata, la Foto «Julietta» București-1925, poză de nuntă, numai ei doi, cap la cap, doi tineri incredibili, inimaginabili, inadmisibil de senini, cînd mă gîndesc că subsemnatul e produsul lor, autor al atîtor autobiografii complicate; cu acești doi oameni începeau paginile mele: «sînt fiul lui... și al»...? La aceste două ființe extraterestre se gîndeau rubricile acelea atît de exacte: «Părinții... tatăl... mama»...? Am un mare noroc că secolul meu e audiovizual, adică vede și aude pentru a mă lăsa să tac.

Rătăcite prin album, cine știe cum aruncate acolo, cîndva, la vreo mutare, la vreo grăbită lichidare a corespondenței, într-o clipă de precipitare voioasă spre un

*Perna mamei mele
este strămoașa
casetei audiovizuale*

alt orizont sufletesc sau poate într-un moment privilegiat de proustianism — de care nimeni nu scapă — secunde melancolice și tremurătoare, poate chiar la nașterea mea, cînd apariția unui copil îți cere să termini cu adolescența ta, cu filmele tale secrete, ale unor alte secreții decît laptele — pozele acelea ascunse ani de zile sub pernă, alunecate din album cu un fișit de șoarece dulce, strălucneau mohorît pe podelele podului. Nu mi-a fost deloc dificil ca, după cîteva priviri scurte și neclintite, să-mi dau seama — deși nu văzusem nici un film cu acești artiști — ce enormă cantitate de audio-vizual vibrează în aceste poze de cinema, de kinoteatruvarieteu.

Poziții stranii, fizionomii ale altei ere, o retorică a su-

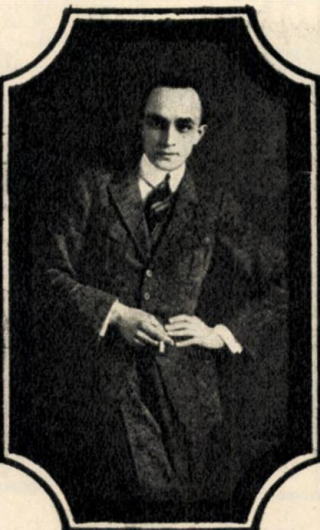
risului și a privirii din altă lume, coafuri, decor, îmbrăcăminte de care mă desparte o viață imposibil de recuperat, totul stratificat ca în geologie într-o rocă, păsări moarte, frunze moarte, pietre fărîmiate adunate într-o rocă, și această rocă — în mintea mea audio-vizuală — nu e altceva decît o pernă, perna mamei mele.

Această **MARIA CORDA** se fotografiază fantastic, într-un montaj de perversă polemică cu versul malar-méan; două elemente esențiale în poza ei — marele decolteu al rochiei fastuos brodată în argint și biblioteca, drept fundal. Acest spate superb — care nu-ți permite să urci spre chipul ei — și

ale ale mamei mele



Rudolf Valentino



Conrad Veidt



Necunoscutul

cărțile. Carnația și cartea, trimitere la celebrul vers: «La chair est triste» și am citit toate cărțile..., dar deturnare de acolo prin această irealitate nouă a filmului, prin această doamnă care sfidează suveran biblioteca pentru a-și pune în strălucire trupul deloc trist... Desfid regizorul din 1972 care mai montează o astfel de femeie în spațiu.

Efect admirabil — dintr-un element cu totul minor — în poza acestei **PEARL WHITE**, amazoa-nă de senzualitate rece, de voluptate secretă, de vigoare calculată, la granița dintre sport și imperialism feminin, sigur pe sine și invulnerabil. Joc strîns, serios, fără glumă, gheară de otel în cizme de lux. Idol al antisentimentalismului viclean, model nostalgic al femeilor călcate în picioare. Fundalul pare a fi un fastuos frunziș, dar acțiunea dă impresia că stă suspendată pe o cravașă enormă, cu totul în logica ei de amazoa-nă, în acord cu completul negru, luminat de acea cămașă albă deschisă bărbă-

tește la git. Acea cravașă enormă — la o privire mai atentă — nu e decît balustrada unui balcon care dă spre pădure, dar impresia ecvestră rămîne și la a treia privire: Pearl White stă pe o cravașă, atent încordată, fixîndu-te fără milă, sfredelitor, înainte de a sări în șa, gata de ducă într-un galop sălbatic, prin poieni și crînguri pustii, spre castelul ei singuratic.

Alt film cu această **LILIAN GISH**, film de neprihănită orfelină crescută în mizerie pentru a ajunge un crin în Valea dezamăgirii. Orfana a ajuns pe tacute femeie. O pălărie înflorată, cu borlărg pentru a cuprinde zona de mister duios care licărește într-o înfiorare discretă în colțul gurii intimidată de gîndul marilor voluptăți. O pelerină sărăcuță, care așteaptă mîna unui marchiz, dar care se va deschide pentru un funcționar ofțicos.

Bărbații trag ușor spre diabolism; curios, cel mai puțin

satanic e cel numit **VALENTINO**, la care nu îndrănesc a fantaza, a videoauzi. Pe scurt, nu înțeleg ce căuta sub perna mamei mele — iar ea, de o pudoare incomparabilă, nu va intra niciodată în camera mea fără să bată la ușă — nu-mi va explica niciodată, de bună voie. Spiritul meu «casetat» și modern nu reține din acest Valentino decît urechea mare, cam prea îndelung modelată, tăietura perciunului stîng și marginea maioului alb întrevăzută în deschizătura cămășii. Valentino nu se temea să arate fetelor că poartă maiou...

În schimb, **CONRAD VEIDT**, tînăr, cheamă imediat la infernul indiscutabil: patimă de gheață, egoism, egocentrism, răutate rasată, în pofida poziției nonșalante, falsă degajare, calm calp, potențare a șarpelui care vrea să muște otrăvitor, o clipă, din umărul Mariei Corda, după ce a refuzat ieșirea la promenadă cu o amazoa-nă, obsedînd nopțile feciorelnice ale orfanei care-l caută din cabaret în cabaret,

pentru a-l salva, convinsă de paradisu-i sufleteșc.

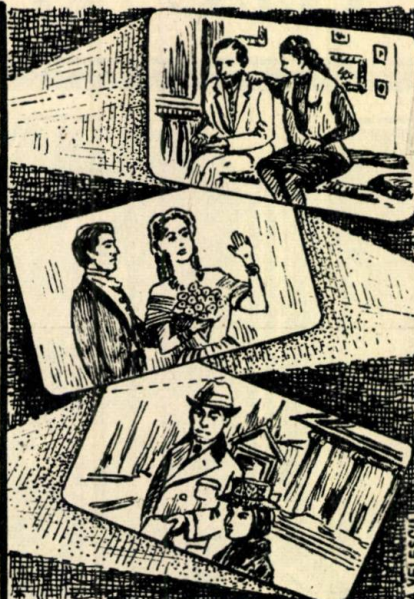
Al treilea n-are nume, nu știu cine e, e formidabil chipu-i terorizant — rareori calofilia virilă a ajuns la această lumină terorizantă — e singurul pe care-l accept sub perna mamei mele, privirea sa vampiro-empiro-valpurgică spune enorm de puține, dacă nu esențialul. E o capodoperă și ca orice capodoperă sintetizează o epocă și o mamă.

Întorc poza și pe verso găesc ștampila roșie a revistei «**FILMUL**» — revistă cinematografică, **Bul. Domniței 44, București**. De aici, din pod, printr-o coincidență demnă de romanele-foileton în care răpirea se produce exact pe locul crimei precedente — văd foarte bine întregul bulevard al Domniței, azi al lui Hristo Botev, acum într-un amurg de vară toridă.

Și ca o coincidență — precum nenorocirile — să nu vină niciodată singură, întocmai ca în filmele vremii, rupte din «Monte Cristo», unde în peretele celulei se ciocănește tocmai mesajul salvării — aud în cămăruța lipită de peretele podului meu, bătaia unui ciocan care fixează desigur, în zid, un nou poster — sper să fie Belmondo, căci îl căuta, sărmana — al tinerei studente aflată în gazdă, la București, orașul tentacular, adăpostită aici, într-un spațiu de 3/4, cîndva, într-adevăr orfană... În cămăruța ei, pereții sînt îmbrăcați în posterurile de două pagini ale revistei «Cinema», Piața Scînteii 1, București.

Radu **COSAȘU**

Ecranizări



ORIZONTAL: 1. Personaj principal în schița ecranizată a lui I.L. Caragiale «Arendașul român» — Celebru scriitor și dramaturg irlandez a cărei operă ecranizată în 1938 sub titlul «Pygmalion» a fost recent reluată sub titlul «My fair lady»; 2. A transpune cinematografic pentru a doua oară — Acesta (pop) — Dă primele locuri; 3. Celebru scriitor german antifascist după a cărei operă «Professorul Unrat» s-a turnat cunoscutul film «Îngerul Albastru», avînd ca protagonistă pe Marlène Dietrich — Scriitor polonez contemporan după care s-a turnat filmul «Solaris»; 4. Scriitor clasic francez a cărei operă a inspirat opera sinonimă «Carmen», ca și o serie de transpuneri cinematografice (1808—1870); 5. Nord-vest — Cunoscut scriitor sovietic contemporan, după operele căruia s-au transpus cinematografic marile creații «Pe Donul liniștit» și «Soarta unui om»; 6. Scriitor și enciclopedist francez (1713—1784) după opera căruia s-a turnat filmul «Călugărița» — Scaun de poveste; 7. Opera acestui cunoscut scriitor contemporan a prilejuit subiectul apreciatului film: «Vă place Brahms?» — Mare scriitor rus (1860—1904) ale cărei opere au inspirat numeroase scenarii de film din care menționăm «Unchiul Vanja», «Doamna cu cățelul», «Pescărușul»; 8. Vecin — Ana Rodescu — Acela; 9. Enigma ei, dezlegată de George Călinescu într-un apreciat roman, a fost recent ecranizată sub titlul «Felix și Otilia» — Mare premiu acordat pentru creații cinematografice, deosebit de valoroase în țările occidentale; 10. Apă de foc din Jamaica — Platoul de filmare a numeroase scene din arta circului, care a inspirat numeroase creații cinematografice din multe țări — Robert

Young; 11. «Citadela» — Copii... după «Idiotul»; 12. Inceputurile... cinematografiilor — Filmul sinonim cu povestirea lui Panait Istrati — Intrare.

VERTICAL: 1. Personaj principal din opera «Dama cu camelii» de Al. Dumas-fiul și transpunerea ei muzicală «Traviata» de Verdi după care s-au turnat și opere cinematografice valoroase — «Moara cu...», povestire ecranizată după opera sinonimă a lui Ion Slavici; 2. Nu-i bună — Cu înclinații onirice; 3. Localitate în S.U.A. — A ruina; 4. Naș — A inspirat remarcabila creație cinematografică «Love Story» — Prologul scenariului; 5. Afirmație — Mare scriitor italian contemporan, după opera căruia Sophia Loren a realizat o mare creație cinematografică în «Ciocciara»; 6. Cunoscut actor francez contemporan — Uscat; 7. Cuvînt de legătură — Afluent al Dunării — Fața unui edificiu; 8. Vers — Mare scriitor englez al secolului nostru, după romanul căruia s-a ecranizat «Citadela»; 9. Liniște — Gusturi și deprinderi cu caracter trecător — Orașel în Somalia; 10. Numele marelui Tolstoi după operele căruia au fost ecranizate în mari interpretări «Război și pace» și «Anna Karenina» — Interjecție — Pronume; 11. Străbate parcul — Filmul după opera scriitorului polonez Stanislaw Lem; 12. Riu în Africa Centrală — Ministrul poliției sub primul Imperiu (1774—1833), personaj în diferite filme de epocă și în serialul TV «Schulmeister».

DICTIONAR: ELNA — ROT — EDI —
SAO — HAC — WOM

I. PĂTRAȘCU

Ei despre ei

Mannix—educatorul

În fiecare sîmbătă seară și, dacă n-am reușit sîmbătă seara, atunci duminică, l-am văzut în toamna anului '72 pe Mannix (adică pe actorul numit Mike Connors, transformat în detectivul particular Mannix). Personajul Mannix, așa cum ne apare pe micul ecran, este un dur — e drept, nu lipsit de scrupule și de înțelepciune și, la nevoie, blindat de întregul arsenal al celei mai ultramoderne tehnici; în plus este și un celibatar convins — e drept că partenerile din serial îi descoperă farmecul, dar el rămîne indiferent, inaccesibil. Nici prin cap nu ne-ar trece — din pricina acestei detașări manifeste pe care o afișează pe micile noastre ecrane — să ni-l închipuim așa cum este în realitate: căsătorit și chiar părinte grijuliu, preocupat de educația copiilor săi. Cei doi copii ai lui sînt Gunnar — 13 ani și Dana — 11 ani. În pofida lipsei de timp pe care o implică turnarea unui foileton tv., Mannix (e normal să-i spunem «Mannix», după cum era normal să-i spunem lui Templar, «Sfîntul») își petrece toate vacanțele și weekend-urile cu familia. Și este în așa măsură preocupat de educația copiilor săi, încît le-a declarat gazetarilor care sînt păreri sale în direcția aceasta, dovedindu-se, cel puțin în teorie, un adevărat pedagog:

● Am încercat să le insuflu permanent copiilor mei dragostea față de oameni, simțul dreptății și al disciplinei. Părerea mea e că aceste însușiri sînt strîns legate — nu poți poseda numai una din ele.

● Toți părinții au cu copiii lor exact acele raporturi pe care le-au creat. Dacă copiii au încredere în părinții lor și în dragostea lor părintească, problemele delicate care se vor ivi vor fi mărunt și puține.

● Copiii acceptă disciplina, cred eu. Le place să admită că există lucruri care trebuie respectate. Libertatea totală e o eroare de educație, deoarece copiii nu sînt formați și nu știu,



«Copiii acceptă disciplina, cred eu»

s-o folosească fără excесе. Dacă sînt convinși că părinții lor îi iubesc îndeajuns ca să le fixeze limitele juste, vor respecta aceste limite.

Mannix e preocupat și de repercursiunile pe care le poate avea celebritatea sa asupra copiilor săi.

● Copiii mei au participat la succesele mele, dar sînt convinși

că faptul nu va impieta asupra caracterului lor, că nu-și vor forma nici un fel de complexe. Ei sînt pregătiți pentru viață, deoarece i-am învățat să delimiteze binele de rău. Esențial în direcția asta este exemplul personal. Și am procedat întotdeauna așa cum i-am învățat pe ei că e bine să procedeze.

Ei despre ei



Marta, sau evadarea din șablon

Marga Barbu : Marta cea dragă

Nu știu de ce, dar dintre toate personajele interpretate de mine în filme, cea mai apropiată, cea mai dragă, îmi rămîne Marta, dansatoarea din «Procesul alb».

Poate pentru că ea a fost pentru mine prima mea «mare întâlnire» cu o ființă alcătuită din umbre și lumini, puținel tragi-comică destul ca să-mi rupă inima — sau poate că de vină e aceea memorie afectivă — căci Martei i-am dăruit mult din mine, o părticică din inima mea.

Ea a însemnat pentru mine evadarea din șablonul în care mă aflam închisată de ani de zile ca actriță de teatru — sau, parafrazindu-l pe Blaga, ea a însemnat pentru mine «nenumerate tangente la nenumerate personaje» — dîndu-mi curajul după aceea să încerc alte apariții pe ecran, oricît de diferite ar fi fost ele.

Și, ca să închei într-un fel care i-ar face plăcere dacă ar citi rîndurile mele, ar trebui să-i șoptesc, desuet, ca într-un tango de demult: «O, Marta, ce mult te-am iubit...!»

Irina Petrescu : de bună credință

Cel mai simplu și mai oportun este să fii nemulțumit. În primul rînd se creează cu ușurință senzația că ar fi putut fi

mai bine, iar apoi că vinovații sînt undeva în umbră foarte alături, sau foarte în lumină... ceva mai departe. Adevărul nu poate fi trădat nici de nemulțumirea asta... «care dă bine», nici de liniștea de a mărturisi senin că de fiecare dată ai crezut că-ți faci conștiincios meseria.

Acum cîțiva ani — mai mulți — cînd eram întrebată care e rolul preferat răspundeam simplu, subiectiv și înduioșător: Ana din «Valurile Dunării». Cîțiva ani mai tîrziu, cu pasiune și fără drept de apel: Anca din «Duminică la ora șase». Pe urmă a fost din ce în ce mai greu, pentru că primind cîteva premii, dintre care unul foarte important, la Moscova pentru «Răutăciosul adolescent», subiectivitatea mea senină și de bună credință nu mai avea niciun haz. Pentru a răspunde cinstit întrebării, nu pot să aleg nici azi între satisfacții, muncă, oboseală și chin, pentru că de fiecare dată, fiecare colaborare le-a însumat pe toate; bucurii și mizerii în proporție aproape egală.

Afară de prima mea întâlnire cu filmul, în 1958 sub direcția lui Liviu Ciulei, niciuna din cele 11 care au urmat nu a fost întîmplătoare. Am avut libertatea de a alege asumîndu-mi toată răspunderea față de mine și de posibilele nemulțumiri viitoare. Și de fiecare dată în momentul alegerii și după aceea am crezut că am ales bine.

Am avut libertatea de a alege



Ei despre ei



E ușor să fii frumoasă și fatală

Ioana Bulcă: am avut noroc

Întimplător sau nu, am avut parte de ceea ce s-ar putea numi niște roluri, în adevăratul înțeles al cuvântului, și fiecare mă leagă de o anumită vîrstă actricească și omenească. Am început cu Ana din «Moara cu Noroc», care, datorită lui Slavici și lui Victor Iliu, a fost un personaj memorabil. Am avut deci acest mare noroc, am primit acest rol pe care l-am iubit și care, evident, a însemnat foarte mult pentru mine. Apoi, nu pot să nu-mi amintesc de Stanca, din «Mihai Viteazul», care a avut meritul rolului potrivit — aș zice chiar e «rolului-mănușă» — la momentul potrivit. Nu știu nici de data asta dacă de vină au fost întîmplarea sau norocul, dar e un rol pe care nu-l uit. Și apoi, tot lui Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu trebuie să le mulțumesc și pentru rolul cel mai greu de care am avut parte vreodată, rolul care mi-a oferit cele mai mari satisfacții actricești, Margareta, din «Atunci i-am condamnat pe toți la moarte». E ușor să fii frumoasă și fatală, să treci somptuos prin cadru. «Tais-toi et sois belle!», cum zice proverbul. Acest gen de roluri nu m-a interesat niciodată. Or, Margareta nu trebuia să fie frumoasă, trebuia să fie o femeie de la țară. Cred că a fost unul din cele mai grele și mai bune roluri pe care le-am avut. Cînd l-am terminat, m-am simțit foarte obosită. Rareori mi s-a părut atît de dificilă găsirea justei dimensiuni cinematografice a unui personaj.

Ilinca Tomoroveanu: cu mîna pe inimă

Dacă mă gîndesc la rolurile pe care le-am jucat în filme pînă acum, pot spune, cu mîna pe inimă, că majoritatea au fost roluri nesărate, neavînd nici o semnificație profundă, artistică sau dramatică, ca să nu mai vorbesc de inexistența vreunei semnificații ideologice. Am jucat (nu are rost să mă mint sau să satisfac orgoliul altora) roluri incerte, roluri inerte din punct de vedere dramatic, de multe ori false din punct de vedere al adevărului.

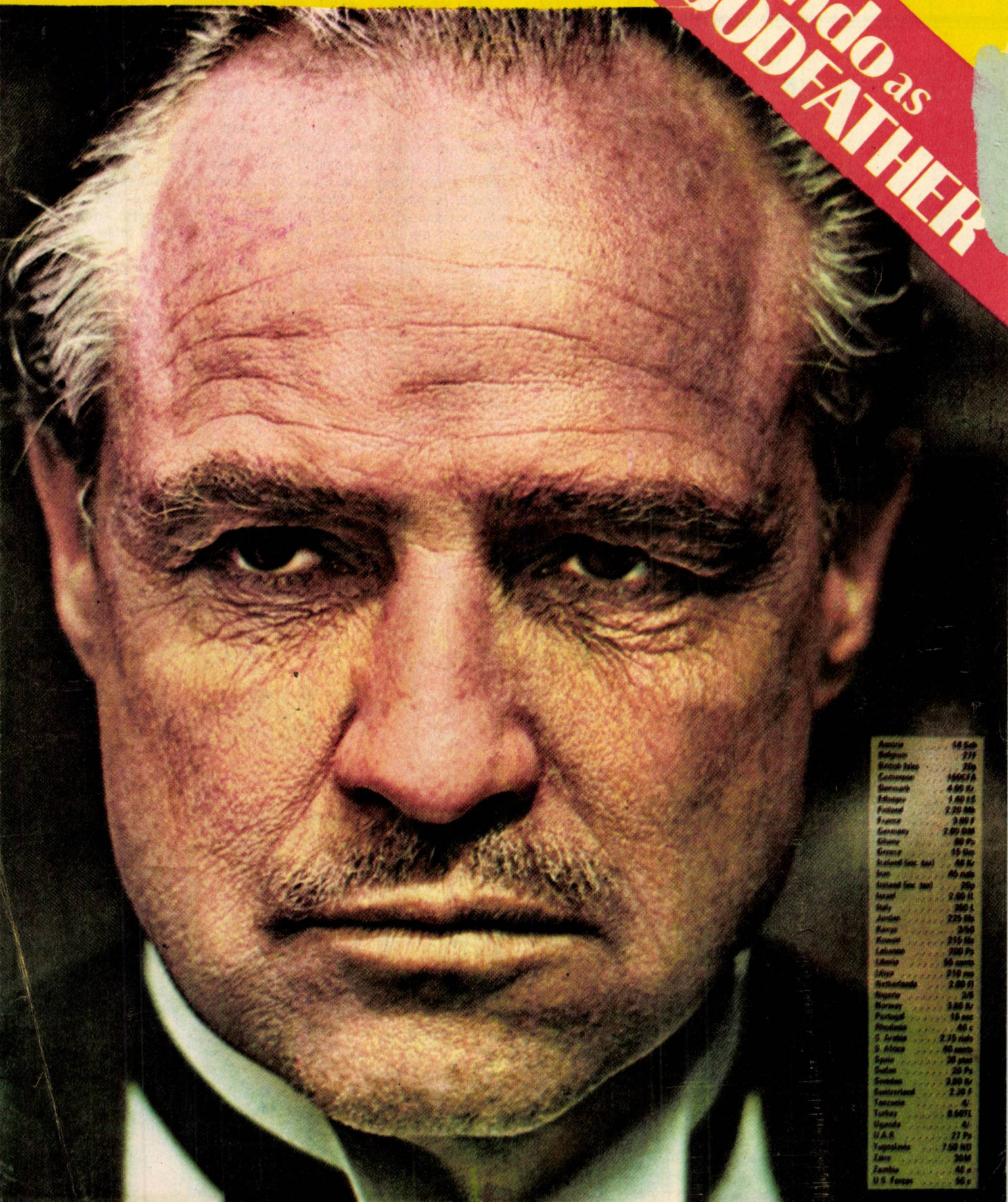
Există, totuși, în cariera mea cinematografică cîteva puncte luminoase, de care îmi aduc aminte cu plăcere, nu numai pentru că «m-au «pus la încercare» ca actriță, ci mai ales pentru că am găsit în ele adevăr de viață și de gîndire, pentru că rolurile acelea *spuneau ceva*. Mă refer la rolurile din filmele «Dragoste lungă de o seară», «La porțile pămîntului» și, mai ales, la ultimul rol pe care l-am jucat, cel din «Pentru că se iubesc». Nu cred că are rost să explic de ce mi-au plăcut aceste roluri, de ce am crezut în ele, și de ce — sper au fost crezute și de public. La timpul lor, s-a explicat.

Am jucat roluri incerte



naşii „naşului”

Brando as
THE GODFATHER



Austria	18 Sch
Belgium	27 F
British Isles	70p
Canada	166 Cdn
Denmark	4.66 Kr
France	1.48 F
Germany	2.30 DM
Greece	80 Dr
India	15 Ru
Italy	200 L
Japan	200 Y
Kenya	215 Sh
Libya	200 D
Malaysia	2.00 M
Netherlands	2.00 G
Norway	2.00 Kr
Portugal	16 Esc
Romania	20 B
S. Africa	2.75 Rand
S. America	60 cents
Spain	20 pes
Sweden	2.00 Kr
Switzerland	2.30 F
Tanzania	6/-
Turkey	8.60 TL
U.S.A.	27 Ps
Yugoslavia	1.50 D
Zaire	20 M
Zambia	60 c
U.S. Foreign	60 c

BRANDO un triumf



Marlon Brando, alias Vito Corleone

Ziarele europene afirmă că
„NAȘUL“

este cea mai mare afacere de cinema a deceniului.

În același timp însă,
„NAȘUL“

înseamnă și întoarcerea triumfală a lui Marlon Brando
(după zece ani care păreau să ducă din eșec în eșec la faliment artistic total),
într-un film care înregistrează uimitoarea performanță
de a fi acceptat de Mafia, deși este un document demascator la adresa ei.
(Dar este într-adevăr un document demascator?)

În săptămînalul „Newsweek“ din 13 martie 1972, Paul D. Zimmerman
reconstituie povestea acestei întoarceri triumfale
într-un articol pe care-l reproducem în paginile ce urmează.

În momentul de față nu mai e cazul să se discute pe un ton tragic despre cariera lui Marlon Brando. Cariera năvalnică pe care a parcurs-o cu fiecare film vreme de două decenii, fie că era vorba de filme mai bune sau mai proaste — dar rareori destul de dense ca să absoarbă talentul său prodigios — a ajuns acum la apoteoză. În momentul de față Brando este NAȘUL, personajul principal al filmului care promite să devină un succes la fel de mare ca „Pe aripile vântului”. Și asta, atât datorită abilității, subtilității cu care stăpânește un rol dificil, cât și succesului comercial senzațional înregistrat de film. Dacă pelicula este într-adevăr de natură să garanteze o carieră tuturor celor care au contribuit la realizarea ei, în cazul lui Marlon Brando este vorba de o a doua carieră. Interpretarea mafiotului (este vorba de personajul central al super-best-seller-ului scris de Mario Puzo) trimite la strălucitele performanțe ale lui Brando din anii cincizeci, la „Un tramvai numit dorință”, la „Pe cheiuri”, la personajul Marc Antoniu din „Iulius Cezar”. În acea perioadă era considerat cel mai bun ac-



Cu Vivien Leigh în „Un tramvai numit dorință”: începutul ascensiunii

tor din generația sa. Și iată că, la 48 de ani, regele se reîntoarce și-și revendică iar tronul.

După primele imagini e greu să crezi că silueta greoaie, că omul cu burtă care apare pe ecran, are ceva comun cu Brando. Miracolul machiajului l-a transformat pe atleticul și muschiulosul Brando într-un bărbat de 65 de ani; iar geniul actorului a desăvârșit restul portretului. Înășurat într-un smoking uzat, cu un trandafir singieru la butonieră, fixează apa-

Actorul nr. 1

începe

cariera nr. 2

ratul cu ochi triști și ageri. Fața îi e imobilă ca un bolovan sculptat de umbrele și vicisitudinile corupției contemporane. Bărbia îi iese înainte de parcă a folosit-o ca un berbec în lupta pe care a dus-o o viață întreagă și vocea-i ascuțită, de un calm prudent, răsună ca un ecou al deceniilor de-a lungul cărora s-a străduit să supraviețuiască în viltoarea străzii. Așa cum îl intruchipează Brando, personajul este complex și misterios: tată de familie și ucigaș totodată, blajin și necru-

„Sălbaticul“: un rol de mare forță, care-l plasează printre cei mai buni dintre cei mai buni



țător, un monstru care te înspăimintă și în același timp un bătrinel speriat, ascunzându-se în armura puterii pe care a dobândit-o.

Pe aceste paradoxuri, regizorul Francis Ford Coppola (31 de ani) își structurează de fapt întreg filmul. Întrepătrunderea abilă a temelor — inocența și corupția — amestecul bine dozat al scenelor tandre de familie și al crimelor executate cu sînge rece contribuie la ridicarea ștachetei artistice cu mult peste nivelul obișnuitelor pelicule care descriu mediul mafiot. Povestea prăbușirii lui Vito Corleone, demnitar al mișcării „Cosa nostra” și ascensiunea fiului său, Michael, este în ace-

toți ai săi; smokingul său devine simbolul respectabilității pe care acest țărăn sicilian, devenit regele drojdiei societății, a căutat-o ani în șir, în cursul lungilor lupte și răzbunări între bandele de gangsteri. Ca orice emigrant, el năzuiește la marele vis american — îl vede pe fiul său Michael, senator, acceptat și primit cu onoruri de către o societate „legală”.

Vocea singelui se vedește totuși mai puternică decît efortul de a intra în legalitate. Cînd, după război, bătrînul este victima unui atentat, deoarece a refuzat să participe la marile tranzacții cu trafic de droguri, Michael este inexorabil antrenat în afacerile

Cînd a scris cartea, Mario Puzo s-a gîndit la el

eași măsură o relatare despre fidelitatea de clan, cît și o saga a luptei pentru putere în lumea crimei organizate.

Inocență și corupție

Regizorul Coppola creează tensiune — pe care reușește s-o mențină de-a lungul întregului film — de la prima secvență. O secvență magnifică, cea a nunții, în timpul căreia don Corleone își mărită fata și, concomitent, acordă celor ce-l solicită, îngăduința de a comite crime. În timp ce asasinii dansează veseli cu copiii, Corleone își dă consimțămîntul pentru eliminarea unor tineri, niște lichele care au violat o fată. Fără tranziție, îl vedem pe același Corleone în postura de șef al familiei, mindru că se fotografiază înconjurat de

criminale ale familiei sale. Al Pacino, un actor renumit, doar pentru că a incarnat veșnic același tip de pungași păguboși dar cu oarecare farmec, a izbutit să exprime prin imobilitatea și răceala feței transformarea lui Michael dintr-o prea răsfățată progeneratură cu mustră tristă de student sic, într-un tînăr dur, rece, îmbrăcat în negru. De altfel, filmul își datorează în bună parte strălucirea calităților jocului actoricesc. James Caan, în rolul Santino (fiul cel mai mare al bătrînului), joacă literalmente exploziv, în dorința de a se afirma. Moartea sa, în urma unei lupte cu pistoale mitraliere, care are loc în plină stradă, este un moment de violență cumplită. Dar dacă e limpede că aceste violențe sînt de natură să contribuie la succesul filmului, singele nu are acolo izul comercial care caracterizează sutele de pro-



„Iulius Caesar”: primul rol istoric

ducții cinematografice recente. La urma urmei, cum s-ar putea oare realiza un film despre luptele intestinale din acest mediu corupt fără să se recurgă la violență? Sub trăsăturile avocatului Tom Hagen, fiu adoptiv și consilier (sfătuitor) al familiei, Robert Duvall izbutește să exprime, printr-o manieră de joc foarte pătrunzătoare, viziunea de ansamblu a filmului asupra Mafiei, o viziune concepută ca o caricatură a Americii trusturilor, o Americă, care folosește crima în locul colaborării, în scopul de a-și asigura monopolurile.

Este exact ceea ce afirmă chiar Brando însuși: „Nu cred că filmul se limi-

oase și contradictorii. „Nu cred că tactica bătrînului diferă de cea adoptată de General Motors față de Ralph Nadler — continuă Brando. Spre deosebire de anumiți conducători de trusturi, Corleone dă dovadă de o loialitate desăvîrșită față de cei care l-au susținut pe el și cauza lui, acordîndu-le sprijinul lui total. Este un om cu principii solid înrădăcinate și e de mirare că un astfel de om poate aproba crima. Guvernul american procedează de fapt la fel pentru rațiuni ce nu diferă prea mult de cele ale Mafiei. Iar marile capituluri ne ucid clipă de clipă — prin traficul de vehicule, prin consumul de țigări, prin poluare. Și o fac deliberat“.

crucea, în timp ce ei îi asasinază pe mafioții din banda rivală.

Dacă acest film de bun gust, dinamic (durează trei ore care trec fără să-ți dai seama) are vreun defect, atunci e vorba de o anumită idealizare a mediului Mafiei; de o oarecare escamotare a victimelor răpuse de violența acestei organizații; de anumite accente puse pe moravurile semicivilizate ale Mafiei în pofida unei viguroase descrieri a josnicului ei cinism. Puzo, autorul scenariului (împreună cu Coppola, care încă înainte de a termina lucrul a vîndut companiei Paramount „Nașul“ pentru o sumă de 35.000 dolari, plus 100.000 pentru contribuția sa la redactarea scenariului), recunoaște că, „desigur, povestirea e romanțată; mafioții sînt prezentați sub o aură romantică. În realitate sînt mult mai răi“. Dar filmul nu se pretinde nici realist, nici sociologic. În schimb, oferă o gigantică salată în care sînt amestecate suspensul, melodrama și mitologia americană, totul aureolat de performanța actricească a lui Marlon Brando.

„Dumnezeule, ești prea slab, nu poți juca rolul! Atunci m-am îngărat la loc“.

Ce l-a atras la acest rol? „Cred că în primul rînd retribuția, apoi procentele“. (Răspunsul e o simplă butadă care i-a permis să evite o afirmație pretențioasă sau una revelatoare despre interesul pe care i l-a stîrnit acest rol. Informațiile sînt categorice în privința faptului că Brando n-a fost deloc retribuit senzațional pentru rolul din „Nașul“.)

În perioada în care compania „Paramount“ se hotărîse să producă „Nașul“, reputația lui Brando lăsa foarte mult de dorit. Neînțelegerile dintre Brando și realizatorii dusese la adesea la depășirea timpului afectat turnării și a costurilor de producție; de unde ezităările marilor companii de a-i oferi un contract. „Anul trecut pe vremea asta, nimeni n-ar fi finanțat un film cu Brando — declară unul din directorii unui mare studio din Hollywood. — Trecea drept un ghinionist. Cînd a lucrat cu Gillo Pontecorvo la „Quemada“, au depășit bugetul și din cauză că atît Brando cît și regizorul refuzau să discute unul cu celălalt. Acum doi ani, la Roma, a jucat pentru compania Universal într-un film care a ieșit o catastrofă. Și reputația lui a devenit și mai proastă în studiouri, după ce producția „Răscolajii de pe Bounty“ a depășit bugetul cu 10 milioane de dolari“.

Dar încă pe vremea cînd scria romanul, Mario Puzo se gîdea la Brando în vederea ecranizării. În ciuda senzaționalului tiraj vîndut (650.000 exemplare cartonate, 10 milioane broșate), compania Paramount a pornit la realizarea filmului cu mare prudență. Studioul ieșise în pagubă cu o altă producție despre Mafia — „Frații“. I se îndreptă „Nașul“ unui producător de 37 de ani, Al Ruddy, cunoscut ca realizator al tele-serialului „Eroii lui Hogan“ și a trei mici filme, care din punct de vedere financiar fuseseră eșecuri. Pentru regie a fost ales tînărul Francis Ford Coppola care, în afara faptului că semnase „Patton“ în calitate de coscenarist

Eroul său pare monstrul Frankenstein în fața unei fetețe inocente

tează la Mafia — i-a spus el lui Steve Seler, reporter al revistei „Newsweek“, care i-a luat un interviu în apartamentul închiriat la Paris, pe malul stîng al Senei, pentru perioada turnării unui nou film („Ultimul tango la Paris“ — în regia excelențului realizator italian Bernardo Bertolucci, autorul „Conformistului“). Tema reală a filmului este mentalitatea din lumea monopolurilor. Într-un anumit sens, Mafia ne oferă cel mai tipic exemplu de mentalitate capitalistă. Don Corleone nu este decît tipul obișnuitului om de afaceri american, care se străduie să asigure maximum de cîștig pentru grupul pe care-l reprezintă și pentru familia lui“.

Brando a investit în „Nașul“ tot potențialul său de militant politic și social, potențial dezvoltat de-a lungul unei cariere sinu-

Coppola privește problema cu mai multă sobrietate, preferînd să realizeze variații pe tema nevinovăției și a corupției. Întrepătrunderea acestor teme este reliefată deosebi în două secvențe. În prima din ele, Brando, reprezentîndu-l pe septuagenarul Corleone, pe jumătate ieșit la pensie, se joacă cu o nepoțică de trei ani în grădină; cu o coajă de portocală între dinți, bunicul terorizează copilul. Pare monstruosul Frankenstein în fața unei fetețe inocente. Baia de sînge din finalul filmului — cea de a doua secvență memorabilă — are loc în timp ce Michael botează un copil; în calitate de naș, vorbește în numele copilului nevinovat, în timp ce oamenii săi își încarcă armele. El îl afurisește pe diavol, în timp ce uneltele lui încolțesc victimele. El sîrută

Realizarea „Nașului“

În parte din pricina viziunii oarecum naive pe care o are despre propriul său talent, în parte pentru că din pricina adulării devine suspicios și resimte o stînjeneală, Brando s-a străduit să minimalizeze contribuția sa din „Nașul“ printr-o părere emisă cu dezinvoltură:

„Toată performanța se reduce la faptul că am fost nevoit să stau în scaunul de machiaj cîte 3 ore în șir, să suport o cantitate mare de ceară pe față, să mă las masat, zgîrțit, înțepat, edrept, de individul cel mai abil din profesia asta, de Dick Smith“. (Smith este cel care l-a făcut pe Dustin Hoffman bătrînul de 120 de ani din „Micul om mare“).

Iar în ce privește pregătirea rolului: „Ei, întîi m-am îngărat, pe urmă am slăbit în așa măsură că Bob Evans (directorul companiei Paramount) a spus;

*La
28 de ani,
Marlon Brando
era considerat
cel mai bun
din generația sa*



*„Pe cheiuri”: considerat
cel mai mare film al său*

Marlon Brando:



*„Sud-Vest către Sonora”:
mai mult deghizare, decât realizare*

● Născut la Omaha (Nebraska) la 3 aprilie 1924.

● Studii de specialitate la „Dramatic Workshop Manhattan's New School” cu Stella Adler și la „Actor's Studio” cu Elia Kazan.

● 1950: își începe cariera cinematografică cu un film antirăzboinic, „Bărbatul” (regizat de Zinneman și produs de Stanley Kramer).

● 1951: „Un tramvai numit dorință” (jucase și pe scenă rolul Kowalski) îl clasează printre cele mai cotate vedete.

● 1952: „Viva Zapata” (din nou un rol de succes).

● 1953: „Julius Caesar” (eșec profesional).

● 1954: „Sălbaticii” și „Pe cheiuri”. (Acesta din urmă, considerat cel mai mare film al său, îi prilejuiește iar o ascensiune răsunătoare).

● 1955—1958: „Désirée”, „Băieți și păpuși”, „Sayonara”, „Tinerii lei” (roluri de duzină).

● 1960: „Orfeu în infern” (cel mai caracteristic eșec).



„Désirée”: șansa de a-l juca pe Napoleon,
dar rezultatul este anemic

*El
voia
să joace,
Hollywoodul
voia
să-l vîndă*

biofilmografie

● 1961—1962: „Jack cel chior” (debutul său ca regizor); „Răscoala de pe Bounty” și „Americanul cel urît” (eșecuri).

● 1964—1965: „Poveste la ora culcării” și „Sabotorul” (din nou roluri de duzină).

● 1966: „Urmărirea” (văzut recent la noi) și „Appaloosa”.

● 1967: „Contesa din Hong-Kong” (un film slab care îi prilejuiește însă întâlnirea cu Chaplin și Sophia Loren)

● 1968—1970: „Noaptea zilei următoare”, „Candy” și „Quemada” (acesta din urmă un film politic, realizat de Pontecorvo).

● Renumit de-a lungul întregii sale cariere pentru jocul său modern, neconvențional, opțiunea sa personală în alegerea rolurilor. Specifice sînt pentru cariera lui și salturile spectaculoase — a trecut mereu de la succese triumfale la eșecuri la fel de răsunătoare. Renumit la Hollywood pentru manifestul său împotriva violenței în film, pentru atitudinea sa de protest împotriva războiului din Vietnam, ca și pentru luările sale de poziție în favoarea indienilor și a negrilor.



„Casa ceaiului”: un Japonez surîzător,
un Brando neașteptat

La 38 de ani nu mai juca decât roluri de duzină

mai realizase un succes modest cu filmul „Te-ai făcut băiat mare”; iar cu două producții mai recente — „Oamenii și ploaia” și „Curcubul lui Finian” — înregistra-se două ecuri comerciale.

Ruddy și Coppola și-au dorit pentru rolul principal, fie pe Sir Laurence Olivier, fie pe Brando. Olivier era bolnav. Brando a cilit cartea în trei zile și a acceptat rolul. Dar a urmat o lungă bătălie, fostul președinte al companiei Paramount, Stanley Jaffe, preluând conducerea ostilităților împotriva lui Brando. „Ne-am trezit pînă la urmă cu o hotărîre categorică împotriva lui” — își amintește Ruddy. Brando a făcut atunci o probă pe video-casete, acasă la el, în regiunea muntoasă Santa Monica. Cu părul încăruntat și dat pe spate, cu cearcane sub ochi și cu o țigară italiană în colțul gurii, sorbea un „expresso” și, fără să scoată o vorbă, arbora în fața aparatului o întreagă mimică compusă din încruntări de sprincene, strîmbături și zimbete. Când proba a fost proiectată la New York, Bob Evans i-a spus lui Ruddy: „Da, arată a italian. Dar cine e?” Brando a căpătat rolul.

Atunci Ruddy s-a gîndit la un acord — devenit actualmente celebru — cu Liga italo-americană a drepturilor civile, un acord prin care se stipula că în film nu vor fi pronunțate nici o singură dată cuvintele „Mafia” și „Cosa nostra”. Această concesie, care la ora aceea părea capitală, l-a ferit pe Ruddy de orice imixtiune și amenințare din partea Mafiei și, în definitiv, n-a avut pînă la urmă nici un fel de importanță. În fond, tot ce

se spune în film despre cele „cinci familii” nu li se potrivește marilor familii din Virginia? Și, de fapt, cuvîntul „Mafia” nu apăruse niciodată nici în prima formă a scenariului. Toate acestea, plus uimitoarea popularitate a cărții, au provocat rapid un val de publicitate în favoarea filmului; așa că Paramount s-a decis să majoreze bugetul filmului la 6.200.000 dolari. „Din acel moment, „Nașul” nu mai putea fi o filmare obișnuită, de rutină, care să nu angajeze renumele studioului — declară Ruddy.

După două săptămîni de turnare, filmul devenise o cruciadă”.

Alături de Brando

A fost o cruciadă frenetică, dar Coppola a stăpînit-o, a echilibrat-o, impunîndu-și stilul sobru în formă și exploziv în conținut, ducînd lupte veșnice pentru buget, pentru termenele de turnare și pentru distribuție. „Discuțiile în privința distribuției au fost ucigătoare — declară Pacino. — Am făcut trei șiruri de probe — asta îți macină demnitatea de actor. Cînd soseai pe platou, aflai că cutare actor, angajat deunăzi, a fost expedit. Am și întrebat la un moment dat: Mai sînt în distribuție? Și mi s-a răspuns: Mda, Al, mai ești... Chiar și Coppola a fost dat afară de trei ori. Dar Bob Evans l-a sprîjinit, ca și Brando de altfel. Brando a amenințat chiar că părăsește platoul dacă Coppola este înlocuit”.

Coppola a fost nevoit să facă față pretențiilor emise de comunitatea italo-ame-

ricană. „Nu încetau să-mi spună: — Ne-am săturat să fim într-una calomniați și prezențați ca gangsteri. Ești italian. Cum poți să faci o asemenea treabă? Eu le răspundeam că filmul meu prezenta un anume gen de italieni și că deoarece părinții mei au fost muzicieni nu mă simțeam deloc calomniat”.

Pe măsură ce filmările înaintau, în pofida ideii

că va crea dificultăți, Brando a devenit elementul motrice decisiv al bunului mers al turnărilor; el destindea atmosfera pe platou prin glume, nu-i lăsa pe actori să fie stăpîniți de tensiune, de ideea că filmul acesta e o problemă de viață și de moarte. A lucrat și o săptămînă în plus, fără plată, ca să-i ajute pe diferiți actori fără experiență; de pildă, pe cîntărețul Al Martino, care joacă rolul ginerelui lui

„Omul cu pielea de șarpe”: încă un eșec,
se pare, răsunător



**El voia să fie actor,
sistemul publicitar
îl voia marionetă**

Corleone, un fel de Sinatra. Pacino spune: „Marlon l-a pălmuit ca să-i provoace reacția corectă, până acolo a ajuns. Am simțit că-l interesează și jocul meu și asta m-a ajutat enorm ca să fiu în rol”.

Tinărul regizor și vedeta care și câștigase reputația de recalitrant s-au înțeles de minune. „Toată lumea m-a sfătuit — spune Coppola —

să mă impun și să-l fac să înțeleagă că eu sint regizorul și el trebuie doar să mă asculte. Ar fi fost însă curată sinucidere...” Coppola a procedat cum a crezut el de cuviință și l-a ascultat pe Brando. „Am izbutit să înțeleg cum și-a creat reputația. Are idei atât de bizare, aparent chiar nebune...” — continuă Coppola, care, împreună cu Peter Bogdano-

„Băieți și păpuși”: dansind și cîntînd într-un rol de duzină



vich și William Friedkin face parte din neul val al tinerilor regizori americani — tineri, dar clasici și conservatori în același timp. — Fără excepție, toate ideile bune ale lui Brando, pe care le-am folosit, au dat rezultate senzaționale. Brando a avut ideea să-și pună dinți de coajă de portocală în scena în care se joacă cu nepoțica. „Brando acceptă să joace cum îi ceri — zice Coppola — dar pretinde ca cei din jur să fie onști, să nu încerce să-l ducă de nas”.

La rîndul său, Brando a insistat pe lingă Coppola să accepte punctul lui de vedere și anume ca „Nașul” să reprezinte un simbol al Americii monopoliste. Excepționind cîteva întîrzieri, luna, după weekend, Brando a fost un colaborator perfect. Într-o astfel de luni, cînd întîrziase și a ajuns aproape spre prînz, i s-a plîns lui Coppola de o in-

treagă secvență. Acesta i-a spus: „Ești nemaipomenit, Marlon! Tu întîrzi și tu ai ceva de reproșat, doar că să nu apuc eu să-ți fac reproșuri”. Brando a ris și tensiunea s-a risipit. „Era o plăcere să lucrezi cu el — a conchis Coppola. — Mi-ar place s-o iau de la capăt”.

Așadar, care e motivul că Brando și-a creat o reputație de primadonă năzuroasă, de actor recalcitrant? Iată cum se justifică el: „Regizorii buni cu care am lucrat vor susține că sînt băiat de treabă. Ceilalți, că nu sînt”. Și poate că Bertolucci a găsit soluția cînd vorbea despre filmul „Ultimul tango la Paris” pe care tocmai îl turna și în care Brando joacă rolul unui văduv american care se îndrăgostește de o tinăra pariziancă logodită: „Fapt e că, în adîncul lui, Brando simte mereu o mare îndoială. El se întreabă mereu dacă

e valabil sau nu ceea ce face. După un timp, îndoiala lui devine contagioasă. Ca regizor, începi să te întrebi dacă e valabil ce faci. Și atunci ești stimulat să filmezi mai bine fiindcă te simți mereu obligat să răspunzi la întrebarea lui Brando”.

Oricum, faptul că Brando a pierdut ani buni de carieră e un mister; și elucidarea acestui mister nu se poate reduce la afirmația că a avut experiențe bune și proaste în funcție de regizorii cu care a lucrat. Școala a urmat-o la Evanston (Illinois) și la 19 ani, în 1940, a sosit la New York. După ce a încercat absolut tot felul de meserii, a urmat arta dramatică cu Stella Adler la New School. „Lăsasem tocmai baltă cursurile de la școala militară. Tata îmi spusese că trebuie să mă apuc de o treabă. Aveam o soră cu mine la New York, și pe atunci trebuia să fac ceva”.

Mașina socială de tocat

De fapt a făcut ceva. A devenit cel mai bun tinăr actor american. „Nu l-am învățat nimic — mărturisește Stella Adler. I-am oferit doar posibilitatea să gîndească, să încerce noi sentimente, să treacă prin experiențe noi și, pe măsură ce-i deschideam aceste porți, se năpustea prin ele”. Iar Brando, la rîndul lui, o definește pe Stella Adler ca pe o „o doamnă pe care o iubesc mult și care a exercitat o mare influență asupra mea”. Tot Stella Adler spune: „Brando trăiește în chip de actor 24 de ore din 24. Dacă discută cu tine, o să absoarbă totul din tine — zîmbetul tău, pînă și felul în care-ți oresc dinții. Talentul lui este o îmbinare perfectă între intuiție și inteligență. Dacă trebuie să călătorească un cal într-

„Omul din Sierra”: spectaculos, comercial și atît



în film, o să studieze calul respectiv cum nu l-a mai studiat nimeni pînă atunci, și cînd va turna secvența va ști și cal și călăreț”.

Elia Kazan l-a distribuit pe Brando în rolul Stanley Kowalski din „Tramvaiul numit dorință”, el fiind regizorul atît al piesei, cît și al ecranizării. Brando a fost senzațional. După aceea Brando a mai jucat pentru Kazan rolul Terry Malloy

La 48 de ani, „regele” Brando se întoarce să-și revendice tronul

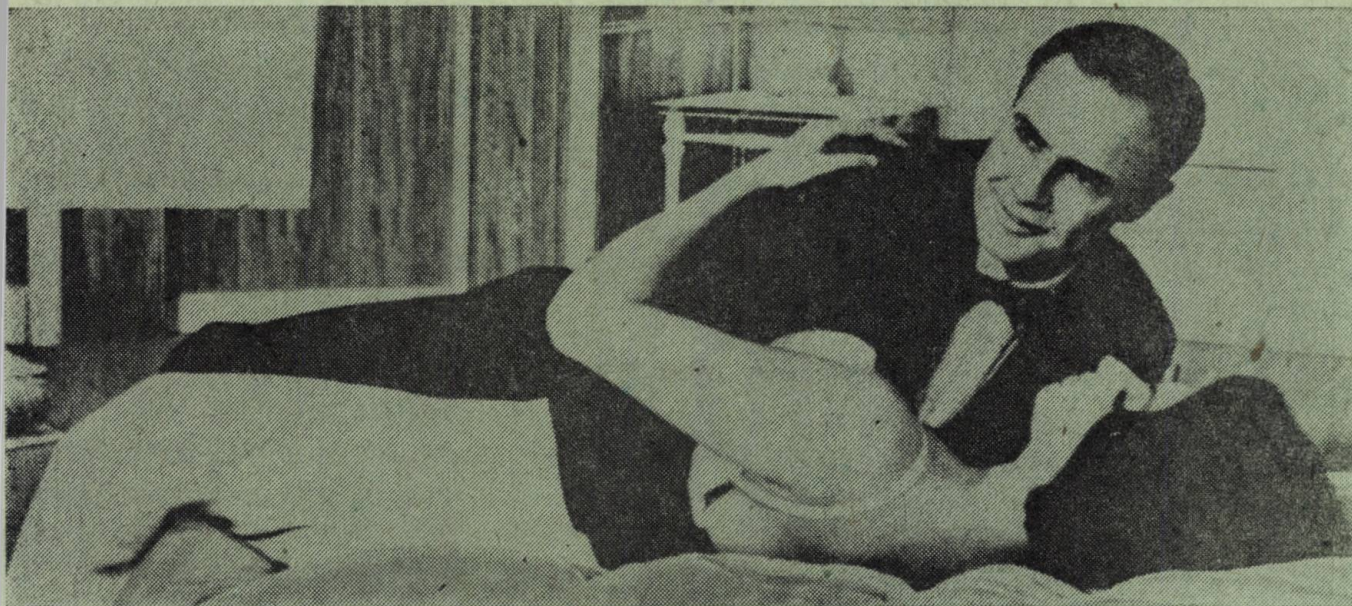
din „Pe cheiuri”. Maniera sa naturală de a juca, felul său de a improviza, stilul său de a rosti replicile șoptit, a revoluționat arta actoricească americană și a creat un cult Brando, cult care a mai suferit oscilații, dar care nu s-a stins. Filmele care au urmat însă după „Pe cheiuri” n-au mai adus nimic nou stilului Brando. „A fost bun în tot ce a făcut, dar în aceste filme de duzină

„Americanul cel urît”: din nou un rol de duzină





„Urmărirea”: rol principal dar fără răsunet



„Contesa din Hong-Kong”: singurul câștig, întâlnirea cu Chaplin și Sophia Loren

părea un uriaș prins în laț” — spune Kazan.

Destul de curînd, Hollywoodul a început să-l foarfece. A fost poreclit „bălosul”, lumea și-a bătut joc de ținuta lui neglijentă, i s-a reproșat indiferența față de gazetăriile atotputernice, care scriau despre film. Avea obiceiul să meargă pe bicicletă și să poarte haine negre înaintea de ora cunoscută; agenția care se ocupa de afacerile lui a căutat să-l aducă pe calea conformismului. „Dar cum să reușească să-l stăpînească pe cel mai impulsiv, pe cel mai dinamic tînăr actor care a existat vreodată?” — întreabă Stanley Kramer, care a fost producătorul „Hoardei sălbatice”. — Au hotărît așadar că Brando trebuie să fie văzut în lume, să meargă peste tot, să asiste la decernarea Oscarurilor, să se afișeze cu diverse starlete, așa ca oamenii să poată spune: „Cine-i fata asta care umblă cu Marlon Brando?” A început așadar procesul de transformare a lui Brando. Străvechea mașinărie socială de tocat, de mestecat, l-a măcinat conform normelor în vigoare și l-a proiectat apoi pe piață după toate prescripțiile.

În acest film a investit tot potențialul său de militant politic și social

Un fenomen american

În aceste vremuri de demult, Brando era un fel de ființă nobilă inconstientă, luptînd, așa cum luptă și acum, pentru integritate morală. El voia să joace, dar Hollywoodul voia să-l vîndă, așa că s-a văzut silit să devină om de afaceri, să discute contracte, să-l plătească pe tatăl lui ca acesta să se ocupe de banii lui — griji care, inevitabil, l-au împiedicat să se consacre pe de-a-ntregul artei sale. „Ehei, în tinerețea mea m-am văzut obligat să fac unele filme al căror contract îl semnasem fără să-l înțeleg prea bine” — spune el acum cu o indiferență care nu ascunde totuși regretul pe care-l mai resimte încă.

Unul din studiouri l-a distribuit în rolul lui Napoleon într-un film mizerabil, intitulat „Désirée”. „Am încercat eu să scap, dar m-au amenințat cu închisoarea și cite și mai cite”.

Brando nu și-a urmărit interesul personal nici cînd a ales filme ca „Poveste la ora culcării”, „Morituri”, „Appaloosa”, „Noaptea următoare”, „Băieți și păpuși” (chiar dacă în rolul lui Sky Masterson a realizat un debut răsunător ca dansator și cîntăreț). Chiar și în pelicula mai recentă, „Vizitatorii nocturni”, un film englez, o ecranizare a nuvelei lui Harry James, „Turnul în spirală”, interpretarea subtilă pe care o dă Brando grădinarului irlandez Peter Quint, un sadic, întrecut cu mult nivelul filmului,

scotînd de fapt în relief mediocritatea peliculei.

După toate aceste filme slabe, lumea l-a considerat sfîrșit pe Marlon Brando. „Toată lumea era dispusă ceșnic să comenteze: „S-a terminat cu el!” — spune Elia Kazan. — Atitudinea asta mă înfuriere. Talentul e un lucru delicat. Poate sta ascuns o vreme, poate să se manifeste disimulat, poate să nu se manifeste deloc din cauza unei deprimări trecătoare. Este omenesc să se întîmple așa... dar de dispare, talentul nu dispare”.

Lupta lui Brando cu industria de film din Hollywood l-a marcat, dar discuția despre revirimentul lui brusc, îl lasă rece: „Am avut ani buni și răi, roluri excelente și roluri proaste; dar toate astea n-au nici o importanță. Interpretarea, jocul, nu au nici o legătură cu succesul. Succesul este un bizar fenomen american, care se produce atunci cînd poți fi vîndut ca Humphrey Bogart, Marlon Brando sau un ceas de mîină de marcă renumită. Cînd nu te vinzi, nimeni nu te mai angajează și acțiunile tale scad sau urcă, ca la bursă”.

Brando a cunoscut visul american și a ajuns la concluzia că e un miraj: „Suc-



„Noaptea zilei următoare”: mai nimic în afară de prezență

cesul mi-a îmbunătățit viața fiindcă am izbutit să-mi pun niște bani de-o parte, să-mi plătesc datoriile, obligațiile, etc. Dar n-am avut niciodată sentimentul că particip la acea mare experiență americană numită democrație. Totdeauna am avut senzația că sint oarecum frustrat. Toți oamenii în America și aproape în întreaga lume sint într-un fel mai mult sau mai puțin pungași. Consider

**Faptul că a pierdut
ani și ani de carieră,
rămîne
un mister**

că nu e cazul ca un pungaș de mare clasă să-i calomnieze pe cei mărunți, dar noțiunea de exploatare este inclusă în însăși cultura noastră. Învățăm prea repede ce este pungașia. Personalitatea devine o marfă. Farmecul devine o marfă. Și în fiecare zi, cînd te trezești, trebuie să înfrunți o societate de consum”.

Brando duce o luptă fără sfîrșit spre a evita exploa-



„Quemada”: întâlnirea cu filmul politic, grație regizorului Gillo Pontecorvo

tarea totală a persoanei sale și spre a-și apăra viața personală de ghearele publicității. „Sentimentele mele personale, relațiile mele particulare nu privesc presa — spune el. — Nu creau ca în treburile mele să-și bage nasul mii de oameni pe care nu-i cunosc și nu-i voi cunoaște niciodată. Nu creau să devin o marionetă”. (Brando a fost însurat în două rânduri cu actrițele Anna Kashfi și Movita Castenada și a divorțat de amândouă dățile. El a renunțat la milioanele virtuale pe care puteau să i le aducă anumite filme spre a apuca pe drumul pe care i-l dicta puternica sa conștiință socială. De pildă, a renunțat la onorariile imense care i se ofereau pentru „Butch Cassidy și Sundance Kid”, ca să turneze în filmul militant și anti-imperialist al lui Pontecorvo, „Quemada”.

„N-am avut niciodată sentimentul că particip la marea experiență americană numită democrație”

El a cheltuit timp și sume mari de bani spre a-i ajuta pe indienii din America. „Dumnezeule atotputernic, uită-te ce le-am făcut, în numele democrației, indienilor americani ! I-am exclus pur și simplu din regnul uman. Am avut 400 de tratate cu indienii și nu am respectat niciunul. Îmi vine să mor de ris când îi aud pe Nixon, pe Westmoreland sau pe oricare din ei țipând că

avem angajamente față de alte popoare și că trebuie să le respectăm. Cum ne respectăm noi oare cuvântul dat, când l-am călcat față de indienii zilnic, împinși de senatorul Jackson din statul Washington, cel mai sinistru personaj din întreaga istorie a relațiilor cu indienii ? El votează împotriva restituirii lacurilor și a dreptului de a pescui al indienilor, deși tratatele le-au recunoscut clar aceste drepturi”.

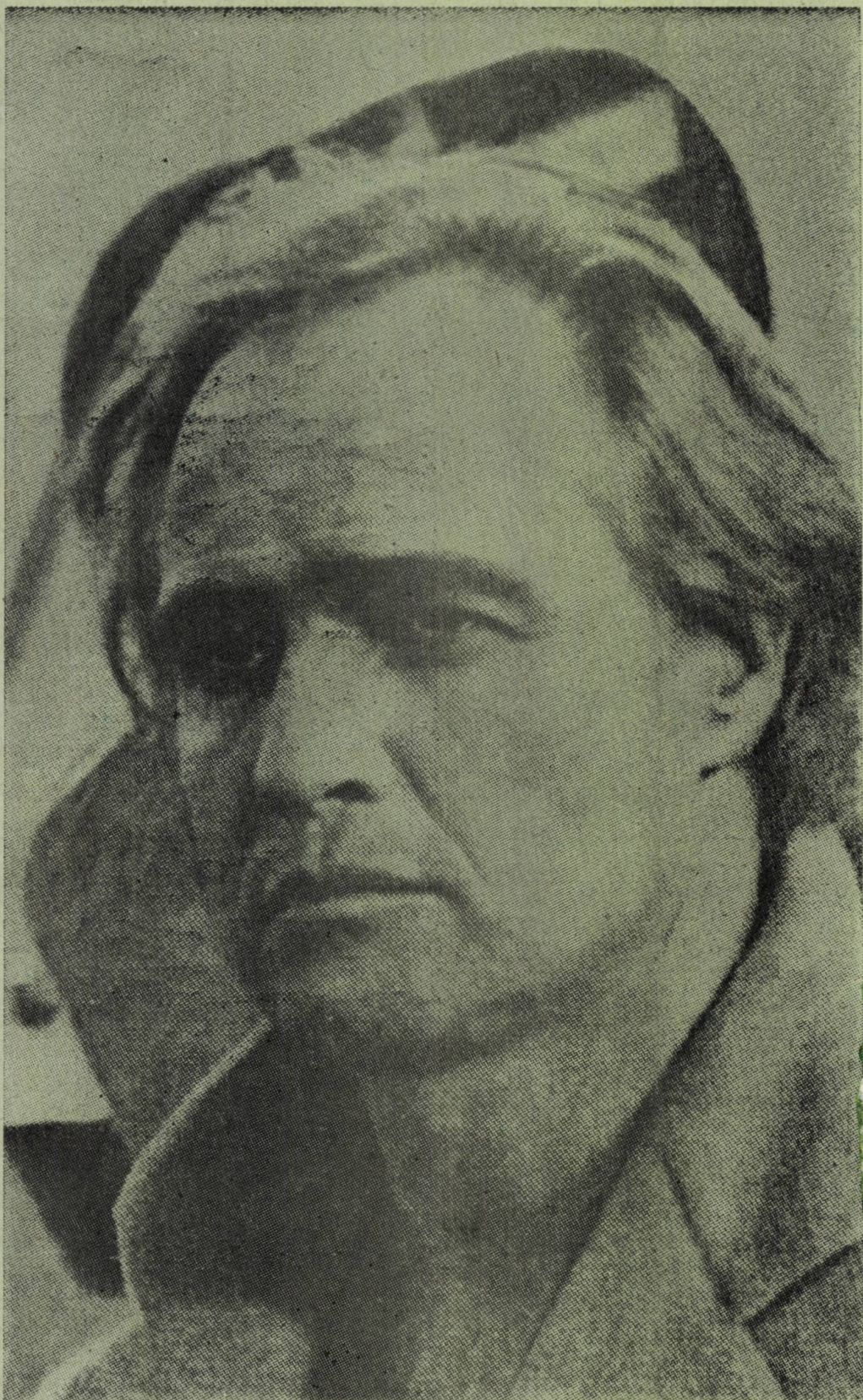
Realizări și satisfacții

Brando proiectează să producă anul acesta un film despre soarta indienilor din cimpii. Ca regizor se gîndește la englezul Peter Watkins. De asemenea, proiectează să evoce în fața publicului masacrul indienilor brazilieni. Este proprietarul unui atol de insule din Polinezia franceză, unde plănuiește să construiască un centru de cercetări în vederea descoperirii unor noi surse de hrană extrase din planctonul oceanic.

Este poate o reacție firească a lui Brando ca, după felul în care a fost tratat în meseria lui, să caute obiective de interes în afara preocupărilor sale profesionale. Este greu să-și imaginezi pe Sir Laurence Olivier sau pe Jean-Louis Bar-

rault punind o barieră între satisfacțiile lor personale și realizările lor profesionale. Dar Brando se simte obligat s-o facă. „Lucrurile care îmi dau satisfacții sînt de ordin personal și n-au nici o legătură cu profesia mea“. Este o declarație tragică în măsura în care aparține celui mai bun actor al Americii. Dar Brando nu poate face o separație între arta dramatică și contextul social, căci esența însăși a artei dramatice, disimularea sentimentelor, a îmbrăcat în acest context o semnificație politică. „Arta dramatică e veche de cînd lumea — spune el. — O putem vedea pînă și în regnul gorilelor care știu cum să provoace furia și ale căror posturi fizice determină adesea reacții la celelalte animale. Nu, arta dramatică n-a fost inventată odată cu teatrul. Știu prea bine cu toții cît de buni actori sînt politicienii. Se poate vedea asta limpede din comportarea lor, așa cum ne-o prezintă documentele Pentagonului. Ar trebui să-i numim realmente pe toți politicienii actori“.

În cele din urmă, totuși, un observator obiectiv nu poate fi de acord cu punctul de vedere pesimist și denigrator al lui Brando privind propriile sale realizări. Dar există un singur Brando. Toți cei care l-au văzut jucînd în marile sale roluri — Stanley Kowalski în „Tramvaiul...“ și Terry Malloy în „Pe cheiuri“ — sau chiar în roluri mai puțin importante, au fost influențați de el, au înțeles mai bine sensurile vieții. Ca toți marii actori, el ne arată ce înseamnă condiția umană. Don Corleone al lui este mareș, nu în măsura în care este un monstru — deși, socialmente, este — ci în măsura în care interpretarea lui Brando încarcă acest monstru cu apreciable doze de farmec și de sentimente omenesti. Brando poartă vina că putem descoperi o părțică din noi înșine pînă și într-un asemenea personaj sinistru ca „Nașul“. Este darul pe care ni-l face Marlon Brando.



„Tango la Paris“, o nouă întâlnire importantă: cu regizorul Bertolucci

..tv..
lumea
un
„mic ecran„

*Micul ecran omoară marele ecran.
Micul ecran izolează omul de semenii săi.
Micul ecran începe să fie un pericol.
Așa s-a spus.
Dar oare așa să fie?*

speriații

*S-au speriat regizorii.
S-au speriat actorii.
S-au speriat directorii.
S-au speriat cronicarii.
S-au speriat toți, fără excepție.*

Ediție specială TV

Conform unui principiu bine stabilit în fizică — cel al vaselor comunicante — două supervedete (cîntărețul Tom Jones și actorul Kirk Douglas) își manifestă binecunoscutele lor talente invers! Cu alte cuvinte, Tom Jones trage cu pistolul, iar Kirk Douglas cîntă. În show-ul surpriză pe care l-a oferit televiziunea americană în 1972: «Podul Londrei — ediție specială». Se pare că atât Kirk Douglas cît și Tom Jones au dat un recital cu totul ieșit din comun.



Contra sperieturii s-au folosit toate mijloacele. Cunosced pe cineva care a vrut să facă apel și la descint. Dar nu s-a putut, pentru că în limbajul arhaic nu există decât «de dragoste», «de junghi», «de boală». «De televizor» nu există.

Încetul cu încetul, asemenea guturaiului, sperietura a trecut. Oamenii au început să privească și cu ochii minții la ecranul acesta cosmic care înghite timp, kilowați și gînduri. Și pînă la urmă au ajuns la concluzia că TV a luat cîte ceva **dar a și dat**.

S-au pornit calculele, studiile, sondajele, observîndu-se multe lucruri foarte interesante. De pildă, că omenirea a scăpat de o mare cantitate de filme proaste. La cele bune lumea s-a dus, se duce și va continua să se ducă buluc. Gîndiți-vă la «Mihai Viteazul», «Love Story», «Puterea și Adevărul». S-a mai observat apoi că mapamondul nu-și cumpără televizor ca să vadă **în primul rînd** film: altceva îi interesează pe oameni, atunci cînd își iau această mobilă electrocasnică. Găina care a făcut oul, care ou i-a dat lui Columb geniala idee, a reînviat, a

mai făcut un ou de genul celui folosit de Cristofor: «Păi, dacă lumea vine la filme bune, hai să facem filme bune!» Am citit într-un studiu făcut pe baze foarte serioase următoarea constatare făcută în 1968: la fiecare sută de filme produsă pe glob, cam 65—70 au fost calificate de la «mulțumitor» în sus. Procentul se reduce pentru anul 1952 (era preteleviziunii) la numai 42 de filme cu calificative respective.

Dar apropo de «Love Story». În S.U.A., succesul acestui film l-au asigurat... telespectatorii (sic!). Pose-sorii ecranelor domiciliare, sătui de filme de groază, cu vâcari-pistolari și cu violuri, au auzit că a apărut la cinematografe un «film-normal» și au năvălit în sălile de cinema ca să mai audă și ei un oftat de dragoste, să vadă o lacrimă de durere omenească și oameni care nu vorbesc doar în interjecții.

Și ce a mai dat TV-ul filmului (recunoscînd că a luat multe de la el)? A dat sistemul electronic de filmare cu multe camere (vezi «Război și pace»), a demonstrat posibilitatea unor producții mai ieftine, a făcut ca sute de

milioane de oameni să îndrăgească pelicule ce zăceau prin arhive și care adunau cu greu în săli de cinemateci cîteva sute de persoane. În Franța s-a făcut un sondaj foarte interesant legat de persoana lui Charlie Chaplin. Înainte ca televiziunea franceză să primească dreptul de difuzare pentru marile lui filme, sute de subiecți (urît cuvînt) au fost chestionați în legătură cu Chaplin. Citeai și te prindea groază! Chaplin era un ilustru necunoscut pentru majoritatea celor pînă la 20 de ani. După emisiunile din seria «Charlotte», aceleași persoane au fost din nou interogate. Schimbările survenite au fost interesante: nouăzeci la sută din participanți au apreciat și au recunoscut meritele celui care i-a încîntat pe părinții și pe bunicii lor.

Și oare puțin a făcut televiziunea pentru filmul de montaj, pentru filmul docu-

mentar? Doar un ipocrit ar putea nega că marele salt al documentarului se datorea-ză în primul rînd televiziunii, care l-a ridicat la rangul de atu al emisiunilor sale. Nu discutăm acum dacă aceste filme se fac bine sau nu, dar vorba unui amic al meu: «Cum să iei premii cu filme pe care **nu** le faci?»

Timpul a lecuit sperietura și acum este perioada de convalescență, cînd încă n-ai voie să măninci prea sărat. Sperietura nu mai e un fenomen de masă, ci s-a transformat într-o «modă», care acuză niște insuccese. Dar cum modele de genul ăsta se schimbă repede, experții (niște oameni care nu știu din ce în ce mai multe despre din ce în ce mai puține lucruri) speră într-o vindecare completă. Or fi știind experții ăștia ceva!

Alexandru STARK

Parabolă: Se spune că o mare personalitate din lumea filmului (din cele speriate rău de apariția televiziunii) a hotărît să se trateze radical: a trecut să lucreze la televiziune. S-a speriat și mai rău!

Actorii contra televiziunii

James Stewart și Anthony Quinn îngroașă numărul actorilor celebri care au jurat să nu mai calce pe platourile posturilor de televiziune. Fără îndoială, din pricina insucceselor pe care le-au recoltat cu seriilele realizate superficial de canalele TV. Care, firește, nu înțeleg să investească prea multe forțe artistice și materiale în produsele lor de serie și care se mulțumesc cu umplerea spațiului de emisie avînd un singur nume cap de afiș. Reversul medaliei este că aceste nume, riscînd să se compromită, se reîntorc la marile ecran, cărui îi rămîn pe veci fideli.



LUMEA,
UN
MIC ECRAN

TV STORY

*Să-i dăm
televiziunii
ce i se cuvine:
ea și numai ea
poate să ne aducă
în casă
imaginea lumii
cea mai de
«ultimă oră».*



Televiziune! Televiziune?
Televiziune...

Indiscutabil, cea mai importantă, cea mai mare dintre multele, uneori prea multele născociri ale minții omenști din secolul XX. De fapt, și astăzi toată lumea e de acord, cea mai importantă din întreaga istorie a civilizației, în afara celei pe care i-o datorăm lui Gutenberg. Nu pentru ceea ce a făcut până acum, nici pentru ceea ce face deocamdată, ci mai ales pentru ceea ce se va putea face și va face în viitor.

Însă pe vremea când s-a semnat actul de naștere a televiziunii, puțini, foarte puțini au intuit strălucitul viitor al noului născut. Nimeni n-a văzut în micul monstru, atunci monstru la propriu, pe viitorul copil minune al unui secol atât de minunat. Care secol minunat a fost martorul atâtor alte evenimente, infinit mai puțin minunate. Între altele și două războaie mondiale. Primul tocmai se terminase.

Obosite, bătrîna Europă și tînăra Americă încercau să uite și să-și reia îndeletnicirile vremelnice întrerupte. Parisul era teatrul celor mai trăznite experimente artistice. Cu mic cu mare, parizienii trăiau cu frenezie și încîntare plăcerile «anilor nebuni». Sobră, gravă, Londra era, evident, scufundată în proverbia ei ceață și nimeni nu știa ce se întîmplă dincolo de ea. În schimb America, America cea tînără, practică și întreprinzătoare, era ocupată pînă peste cap cu cinematograful, străduindu-se să împace business-ul cu arta. Avea toate motivele să creadă că operația reușise.

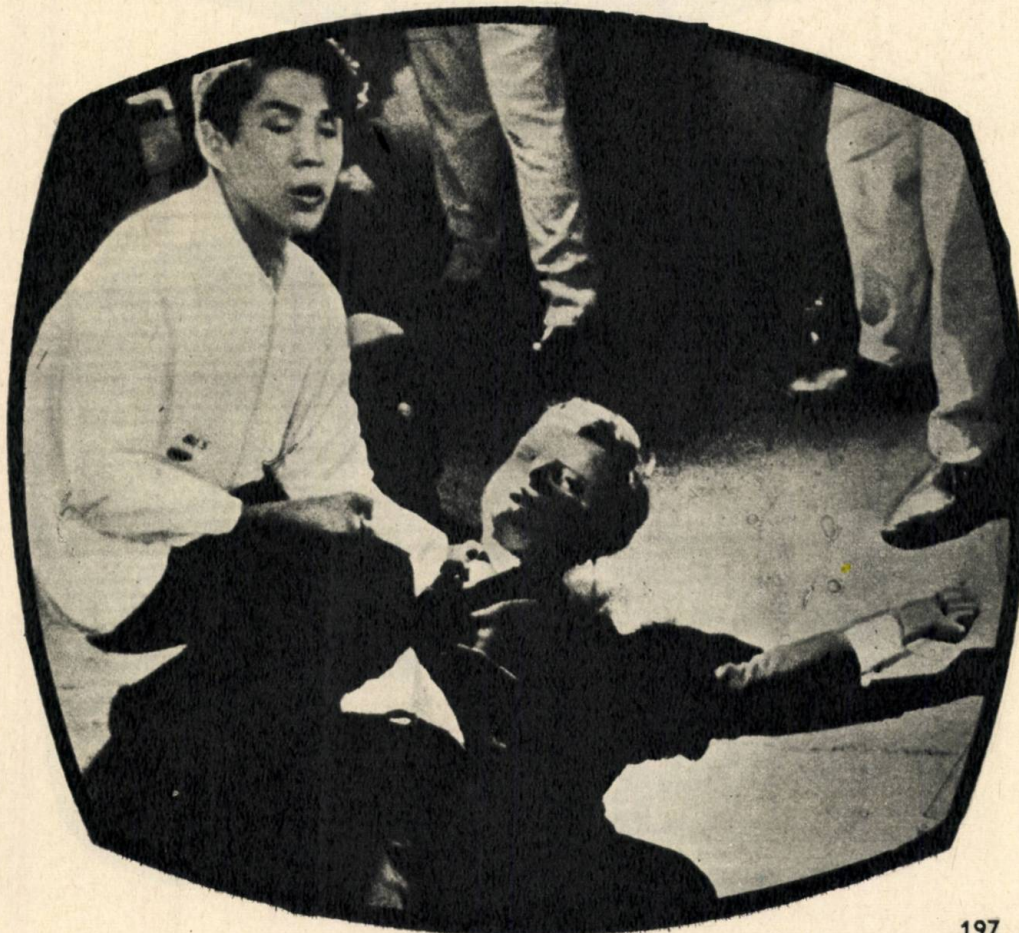
După treizeci
de ani

Cinematograful era suveran pe vremea cînd televiziunea abia făcea primii pași. Doar vreo treizeci de ani trecuseră de la prima reprezentare cinematografică dată de Lumière, înveselindu-i sau



În 1963 John Kennedy a fost asasinat sub ochii camerelor de televiziune

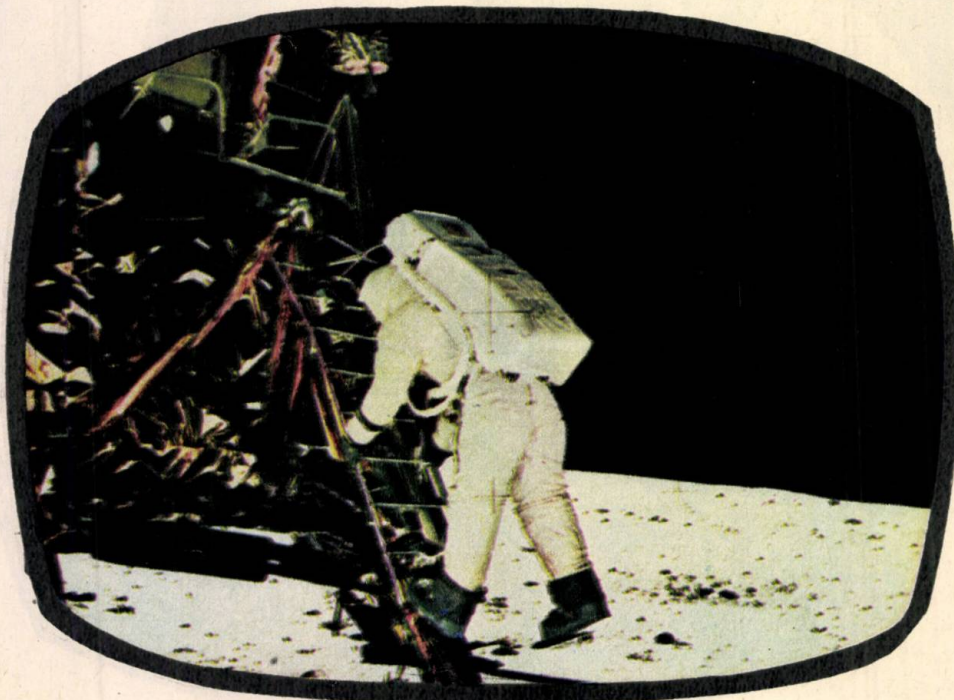
Cinci ani mai tîrziu, Robert Kennedy murea sub ochii aceluiași martor





Grăție televiziunii, l-am văzut zimbînd pe Gagarin, primul om întors din spațiu

Grăție televiziunii am văzut primul pas al omului pe Lună



însăpămîntîndu-i pe clienții unei cafenele pariziene cu peripețiile grădinarului stropit, cu intrarea trenului în gară sau cu valurile mării, gata-gata să năvălească peste ei. Noua artă, cea de a șaptea, dar fără muză, trecuse apoi oceanul și se lăsase adoptată fără rezerve de americani. În mai puțin de două decenii aceștia au scris primul volum al istoriei filmului, chiar mai înainte de a apuca să încheie primul capitol al propriei lor istorii. Abia debarcat în țara tuturor posibilităților, cinematograful a început să-și caute reședința. La New York nu s-a împăcat cu cerul plumburiu, iar la Chicago era stînjinit de efluviile cam tari ale abatoarelor, ca și de distracțiile cam zgomotoase de aici, cu gloanțe care țîșneau nebunește la fiecare colț de stradă. În cele din urmă, a preferat cerul însoțit al Californiei, stabilindu-se la Hollywood, lîngă Los Angeles. În numai zece ani, filmul a făcut dintr-un tîrg prăpădit și obscur, simbolul gloriei și al bogăției. În aceeași perioadă populația a crescut de la patru mii la o sută de mii de locuitori.

Cinematograful a devenit repede o artă foarte populară și, deopotrivă, o industrie extrem de rentabilă. Au apărut și primele vedete: Roscoe Arbuckle (Fatty), Mack Sennett, Douglas Fairbanks, Mary Pickford. Mai mult, un fost artist de music-hall devenise atît de popular încît era identificat cu personajul pe care-l interpreta pe ecran. E vorba, desigur, de Charlot al lui Charlie Chaplin, cel care în 1925 va da lumii o capodoperă intitulată «Goana după aur». Filmul se dovedea a fi o afacere strălucită, chiar dacă uneori pretindea investiții scandaluoase. Încă în 1916, David Wark Griffith, omul cel mare al cinematografiei americane, cheltuia exorbitanta sumă de două milioane de dolari pentru superproducția «Love's Struggle through the Ages», capodopera cunoscută în toată